

Eduardo **Anguita**

La *belleza* de pensar



Eduardo Anguita

Eduardo Anguita (1914-1992)

Nació en Linares, Chile. Hizo sus estudios secundarios en el Colegio de los Padres Agustinos de Santiago. A los dieciséis años ingresó a la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Después de tres años se retiró para trabajar en agencias de publicidad y en diversas empresas editoriales. Creador y único miembro del gupo literario «David». Fue agregado cultural de Chile en México.

Poeta perteneciente a la generación del 38, entre sus poemarios más destacados se encuentran: *Poesía entera, Venus en el pudridero, El poliedro y el mar*, entre otros. Su faceta de ensayista tiene su máxima expresión en *La Belleza de Pensar*. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1988.

Eduardo Anguita

La Belleza de Pensar

Prólogo
Cristián Warnken Lihn

© Eduardo Anguita
La Belleza de Pensar
1988, 2013



© Editorial UV de la Universidad de Valparaíso
Dirección de Extensión y Comunicaciones
Av. Errázuriz N°1108, Valparaíso

Colección Pensamiento
Octubre 2013
Valparaíso, Chile

ISBN 978-956-214-1147
Registro de Propiedad Intelectual N° 234.756

Director editorial: Cristián Warnken L.
Editor general: Ernesto Pfeiffer A.
Difusión y distribución: Jovana Skarmeta B.

Diseño de portada: Felipe Cabrera A.
Diagramación y diseño: Gonzalo Catalán V.
Corrección de estilo y de pruebas: Rubén Dalmazzo P.
Transcripción: Vladimir Ferro G.
Retrato de Eduardo Anguita: Cristián Olivos B.

Contacto: editorial@uv.cl
www.editorial.uv.cl



La *belleza* de pensar

Eduardo **Anguita**

Prólogo

«Al ensayista, la Verdad más que entregársele, lo enamora»
Eduardo Anguita

La Belleza de Pensar es un libro escrito por un poeta enamorado de la verdad. Se ha dicho que los filósofos son los enamorados de la verdad, y que a los poetas la verdad no les importa y que por eso Platón los expulsó de la República. Pero Anguita parece más enamorado de la verdad que los filósofos de profesión.

Desde niño, Anguita se enamoró de las ideas, de la extrañeza ante la existencia, se enfermó de asombro. A sus siete años, su padre lo castigaba porque escribía en las paredes de su casa precoz literatura filosófica, con frases como «a lo que me pasa el tiempo» o «la vida que pasa, nunca pasará». Su padre —cuenta Anguita— «tenía una huasca para los caballos con la que a veces me daba una zalagarda de azotes»[1]. La palabra «zalagarda» ya no se usa, pero Anguita —poeta y ensayista de la Palabra— fue siempre un coleccionista de palabras bellas y en desuso de nuestro idioma y lo hace, incluso, cuando recuerda este traumático hecho de la infancia. La brutal «zalagarda» de este inspector de Impuestos Internos contra su hijo, precozmente arrebatado por las disquisiciones metafísicas, no tuvo efectos duraderos.

Desde esas primeras frases en los muros de una casa hasta los ensayos de *La Belleza de Pensar* encontramos el mismo impulso, la misma fiebre y pasión persistente por aquellas realidades que la mayoría encuentra frías, abstractas, lejanas: las ideas. Para Anguita, en cambio, las ideas —como las palabras— viven, tienen espesor, rostro, sonido, hasta las más platónicas de ellas. Anguita sufrió de asombro en grado máximo y todos sabemos que el asombro es el origen del pensar.

1. Juan Andrés Piña. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago, Pehuén Editores, 1993 [Primera edición, 1990], p. 57. Anguita también menciona esta anécdota en el ensayo "Ritos particulares", incluido en esta edición, p. 232.

Un pensar sin asombro, es un pensar muerto antes de nacer. Primero el asombro es asombro por el puro hecho de existir. Ahí están los versos de Lorca que siempre Anguita citaba:

« ...Y entre los juncos y la baja tarde,
¡qué raro que me llame Federico!»

Pero después del asombro vienen las preguntas. Y Anguita también se enamoró de las preguntas. Y luego fue tras las respuestas. Y las respuestas en filosofía no están afuera de las palabras, nacen en el lenguaje, en la escritura y, entonces, Anguita llegó a su tercer amor: y esta vez fue el turno del lenguaje. Y por eso se hizo poeta. Pero nunca dejó de ser un poeta del pensar. *La Belleza de Pensar*, en síntesis, es el fruto de la triple pasión de Anguita: por el asombro, por las preguntas y por las palabras que juegan a responder.

Hay filósofos y expertos en filosofía que han pretendido separar el «fondo» del pensamiento filosófico de su forma, del lenguaje, del estilo en que encarnan las ideas. Como si existieran ideas anteriores a las palabras.

George Steiner en su libro *La poesía del pensamiento* plantea que el pensar en Occidente siempre estuvo unido al gran estilo. Incluso se podría decir que hay música, ritmo hasta en los grandes sistemas filosóficos, a pesar de la insistencia desde cierta filosofía de separar el pensamiento del lenguaje, de la literatura.

En el caso de estos textos de Eduardo Anguita, esta estrecha relación entre pensamiento y forma literaria es más que patente. Aquí las ideas danzan, riman, «hacen el amor entre ellas», como afirmaba Breton sobre las palabras.

En la prosa de Anguita, el «logos» no es pensamiento, razón más allá de las palabras, sino con ellas. Sonido y sentido son lo mismo en estos textos, como si estuviéramos en el terreno de la poesía. Y es que estamos en el ámbito de la «poesía del pensamiento», en el que reflexión e intuición, belleza y verdad «se tocan», son lo mismo. Es *La Belleza de Pensar*, como tan bien lo resume el título de este libro, un título que es un hallazgo y casi una declaración de principios de lo que fue para este poeta chileno de la generación del 38 el pensar.

Si poesía y filosofía fueron alguna vez lo mismo, en el tiempo auroral de los presocráticos, esos pensadores que ritmaban las ideas, en estas prosas pensantes de Anguita la filosofía parece volver a ese origen, del que nunca debió haberse alejado. ¿No fue Platón acaso un poeta que se escondía detrás de la máscara del filósofo? ¿No hay momentos epifánicos de las *Eneadas* de Plotino que uno quisiera recitar, cantar en voz alta? ¿Y no sucede lo mismo con Nietzsche? Anguita adscribe a esa sensibilidad de los que llegan a la filosofía por la belleza de las ideas, por la música oculta que muchas veces hay en ella. Esa es su fiesta, ese su «banquete», del que nos hace participar plenamente como lectores. Anguita parece, a veces, más enamorado de la música de la Verdad, más que de una verdad a secas, puramente racionalizable, objetiva, en el que no se mezclasen la intuición ni la subjetividad.

Por eso, estos breves ensayos (tal vez los más breves e intensos que haya leído nunca) son como música de cámara del pensamiento. Sin pretensión de «cerrar» un tema, ni de establecer un sistema, pero al mismo tiempo con el máximo rigor y pulcritud en la escritura que lo caracterizaban, Anguita nos invita a lo abierto, a la *Aletheia*, con sensibilidad propia de un poeta para quien en cada palabra se jugaba todo. Una lección en tiempos en que la filosofía pareciera secuestrada por esas verdaderas industrias del contenido, en las que se han transformado muchas universidades.

La transparencia, limpidez, claridad de estos ensayos contrastan con el abuso de un lenguaje técnico, a veces exageradamente obtuso, casi esotérico que ha infestado la producción intelectual de las humanidades. Antes fue el ensayo, ahora es el *paper*. Anguita escribe ensayos que nos traen el recuerdo de los tiempos cuando la filosofía se escribía con «gran estilo» y por ello procuran al lector una alegría, un goce que este creía irredimiblemente perdidos en el ámbito de la reflexión intelectual.

Eduardo Anguita, un poeta que escribe ensayos, participa de ese «gran estilo», aunque estos textos agrupados bajo el título *La Belleza de Pensar* no tengan la pretensión de ser filosofía. Cada uno de ellos, a pesar de su provisionalidad y «conjeturabilidad» (el término lo acuña el mismo Anguita), constituyen piezas únicas, que se sostienen por su calidad literaria, por su lograda transparencia, por su ritmo interno, por el rigor de una prosa viva y lúcida.

¿Pero qué son estos textos, publicados entre 1976 y 1983 en el diario *El Mercurio*? ¿Son de verdad «crónicas» como los clasifica su mismo autor, tal vez en un gesto de humildad extrema? En estricto rigor, estas no son crónicas, tal como se entiende en periodismo. Están más cerca del ensayo —género inventado por Montaigne—, a pesar de su brevedad y de haber sido publicadas como columnas en un periódico.

Tal vez la expresión «crónica», en la jerga usada por los periodistas de la época de Anguita, abarcaba, además de relatos de hechos, textos de ideas, columnas, tal como las entendemos hoy. Quizás la brevedad de estos textos hizo pensar a Anguita que no alcanzaran a ser «ensayos». ¿Pero qué define qué es y qué no es un ensayo?

El mismo Anguita, en «Sobre el ensayo», nos da pistas sobre el género —bastante escurridizo a la hora de marcar sus fronteras—, elogiando sus atributos que son los mismos que encontramos en abundancia en los propios textos recopilados por el autor en este libro.

Dice Anguita: «Diré, por tanto, en primera instancia, que, más que nada el ensayo es un intento de coger, examinar y extraer el sentido y la esencia de algún tema o asunto (...)». Anguita afirma que el ensayo tiene «eros» y que «al ensayista como al filósofo, la Verdad más que entregársele, lo enamora, y es esa seducción, esquiva y condescendiente, la esencia del ensayo es la felicidad mayor que yo busco en la filosofía (...)».

¿No son acaso estos considerandos sobre el género absolutamente aplicables a estos ciento veinticinco textos que —desde mi punto de vista— Anguita erróneamente llama «crónicas»?

La felicidad de Anguita en la búsqueda de esa «verdad», que más que poseer se busca amar, nos la contagia a nosotros los lectores, aunque muchas veces podamos no estar de acuerdo con los presupuestos filosóficos desde donde parte. No es necesario ser agustiniano ni fervorosamente platónico como Anguita para disfrutar de estos notables ensayos, tal vez de los más excelentes que se haya escrito en nuestro idioma en el siglo XX. Anguita tiene el «eros» de la prosa inteligente y sensible, rigurosa y al mismo tiempo fervorosa, transparente y profunda, sin ser nunca pedante ni pretenciosa.

Anguita huele, tantea, merodea como un cazador enamorado de los grandes vislumbres de la verdad tan denodadamente buscada en occiden-

te desde los griegos. Pero lo hace como un enamorado sensual, que recorre el cuerpo de la Idea (cualquiera esta sea) con tacto, sin violencia teórica, con finura, con un sentido y dominio del *tempo* escritural prodigioso.

Anguita fue un poeta del pensar. En sus poemas, particularmente en los más largos (*Venus en el pudridero, Definición y pérdida de la persona*, entre otros), conduce a la poesía a terrenos que son propios de la filosofía. El problema de la identidad, la naturaleza del amor, la esencia de la belleza, el tiempo, son algunos de los temas que lo obsesionan y sobre los que no se resigna (como muchas veces han hecho los poetas) con enunciar solo preguntas. A pesar de ser un poeta del siglo XX, que ha pasado por la experiencia de las vanguardias y en un tiempo en que puede ser mal visto buscar «verdades» o «certezas», Anguita anhela respuestas y fuerza la palabra poética a responder las preguntas que gran parte de la filosofía contemporánea ha invalidado como tales.

Pero Anguita no suelta esas preguntas, y busca a Dios, la Eternidad, el Amor, la Belleza (con mayúscula). Pero sin matar a su presa, porque está enamorado de ella, y como enamorado sabe que poseer la verdad puede equivaler a perderla...

Si en sus poemas, Anguita es un poeta del pensar, en estos ensayos, Anguita es un pensador poético. Lejos de pretender agotar los temas que se propone «ensayar», indagar en el breve espacio que le permitía una columna de periódico, Anguita merodea con delicadeza y tino, sin agotarlas ni responder definitivamente las viejas preguntas de siempre, desde el ¿qué se ama cuando se ama?, con que abre este libro, hasta la pregunta délfica del ¿quién soy? Y lo hace siempre enriqueciendo la reflexión con citas precisas de versos de la poesía universal de sus poetas preferidos, casi sus *alter ego*: Lawrence, Eluard, Rilke y, por supuesto, su amigo y maestro Vicente Huidobro.

El arte de ir tejiendo reflexiones de orden analítico con citas de poemas e intuiciones personales constituye, tal vez, lo que le da más vitalidad y belleza a estos ensayos. Anguita no abusa de la cita y nos guía a través de los grandes temas de la filosofía desde su origen con una seguridad y al mismo tiempo sencillez propias de un *amateur* del pensar y no de un filósofo profesional. Y es eso mismo lo que le da una libertad para abordar las distintas aristas de cada problema, libertad que los pensadores de la academia hoy ya no tienen.

Nunca se pierde la mirada auroral sobre los temas, la extrañeza tan característica como estado de ánimo de su propia poesía, ese ver a las cosas, los seres y hasta las ideas «por primera vez». Anguita se asombra ante las preguntas ontológicas como si se las formulara por primera vez, como lo hacen los niños y los poetas.

Si escasea la precisión técnica en términos filosóficos en algunos de estos ensayos, abunda, en cambio, la extraordinaria capacidad intuitiva de Anguita, su genialidad de poeta, su genuino y fervoroso *thaumazein* (asombro, maravilla, admiración, tal como definiera Aristóteles el estado de ánimo en el que se origina la filosofía).

Anguita fue un gran autodidacta, un rastreador de fuentes, un lector avezado de filosofía y poesía, en tiempos en que era muy difícil acceder a los libros de consulta. Pocos como él manejaban con tanta soltura el pensamiento de San Agustín, Plotino, Bergson o la narrativa de Dostoievski y la poesía de Rilke. Anguita no era de los que analizaba las «ideas», era de los que las vivía.

Muchos de los temas de sus poemas están presentes en estos ensayos, de manera que es posible colocarlos frente a frente y hacerlos dialogar. Algunos de sus poemas iluminan ciertos ensayos y algunos ensayos aclaran los poemas más difíciles o exigentes de Anguita. Estos ensayos y sus poesías forman en realidad un todo coherente. A pesar de que Anguita dejó de escribir poesía muy temprano (porque la «palabra se estagnó en mí»—como él mismo revelara), podríamos concluir que lo siguió haciendo de manera oculta, en poemas travestidos de ensayos.

Entre los muchos temas abordados en los ensayos de *La Belleza de Pensar*, podríamos señalar que revisten especial relevancia y significación aquellos dedicados a hablar sobre la poesía chilena. Anguita fue un testigo privilegiado de un momento crucial de la historia de esa poesía. Los artículos sobre Neruda, Huidobro y Mistral son aportes inestimables y reveladores para una revisión profunda de la poesía chilena del siglo XX.

También se agradecen aquellos ensayos en los que Anguita da a conocer y valoriza a escritores entonces apenas considerados en los cánones, como es el caso de Omar Cáceres, Alfonso Echeverría y Juan Emar, entre otros. Anguita fue uno de los primeros en poner en el sitial que merecía al poeta Raúl Zurita, cuyo primer libro acababa de aparecer y tal vez el primero en considerar a Violeta Parra como una poeta, al

incluirla en la *Nueva antología de poesía castellana* publicada por Editorial Universitaria. Eso nos indica que Anguita no solo fue un gran ensayista, sino también un notable crítico literario.

La Belleza de Pensar es un libro de permanente consulta, un libro que acompaña, un libro que enciende luces en los más diversos ámbitos temáticos (filosofía, antropología, lingüística y literatura). Este es un libro entrañable que, personalmente, me ha nutrido en distintas tareas (desde la pedagógica hasta la comunicacional). Tengo, como lector, una deuda inmensa con él.

Su idea de que el pensar es o debe ser bello antes que nada, nos enseña a volver a las grandes fuentes con cortesía, con «eros» y no como un coleccionista de ideas para un Museo de lo Inteligible. En las conversaciones que he sostenido por décadas en la televisión con pensadores y creadores en un programa que le debió su nombre a este libro que ahora reeditamos (*La Belleza de Pensar*), siempre he tenido como referencia la forma como Anguita dialogaba con las fuentes del pensamiento. Siempre a la escucha, siempre atento a la música, a la poesía que anima a todo pensar vivo. Anguita fue el *amateur* de un pensar vivo, bello, un ejemplo de cómo la búsqueda de la verdad no puede estar divorciada de la búsqueda de la belleza. «Porque la verdad es belleza y la belleza verdad», como lo sentenció con tanta certeza John Keats.

Por eso nos alegra poder participar en la tarea de rescatar y reeditar *La Belleza de Pensar*, tal vez uno de los libros en prosa más originales que se escribieron en Chile en el siglo XX.

Este es un libro abierto, en el que los grandes temas y las grandes preguntas no logran ser resueltas ni agotadas, y en que la búsqueda que nace de un genuino asombro y anhelo, vale más que cualquier elaboración sistemática o disciplinar. Lo dijo el mismo Anguita en uno de sus poemas:

> «Amor, Belleza, la Palabra
> Nunca deshechos, nunca capturados»

Cristián Warnken

Prefacio

Entrego aquí al lector una selección de crónicas, que fueron en su tiempo publicadas en el diario *El Mercurio* de Santiago. En cuanto a las fechas en que aparecieron, baste saber que se sucedieron entre los años 1976 y 1983; las pocas que salieron en revistas no llevan señalada data alguna.

Me gusta este desorden —aparente— en cuanto a fechas y a ordenación de las crónicas en estas páginas. Me complace voluntariamente el arrancar de las manos del tiempo devorador pensamientos, reflexiones y hechos que para mí, autor de los artículos, deben permanecer invulnerables en sus propios *tiempos*[1] y en sus propias atmósferas, queriendo lograr, para mi deseo, cierto grado de permanencia, cierta medida de independencia esencial, ajena a todo el mundo que caduca día a día, y que atenta, casi victoriosamente, contra la verdad de nuestra existencia, *hic et nunc*.

La Belleza de Pensar[2] es una expresión, que yo sepa, no escrita ni dicha nunca por nadie. Hay quienes no han entendido la frase, o la encuentran sofisticada. No hay razón en esos juicios. Muchos críticos literarios han creído justo calificarme como autor de poesía intelectual. Creo que así es.

En cuanto a las crónicas aquí presentes, ha habido opiniones amigas que afirman que ellas tienen la virtud de esclarecer mi producción propiamente poética, de por sí algo difícil o hermética. Si es así por la participación de la Poesía tácitamente inscrita, bien puedo reclamar para el libro su ansiedad por lo Bello. También pretendo dar a entender cuán sagrada me parece la Palabra, «contenido» y «continente» que re-

1. Se ha respetado la mayoría de las cursivas que utiliza el autor. (N. del editor).
2. Se ha optado poner en mayúsculas las palabras del título: «Belleza» y «Pensar», debido a la importancia que el autor les da. (N. del editor).

conozco como una revelación real. Y nada me es tan chocante como las formas vulgares de la comunicación, manera que se sirve, malamente, del diario hablar como forma predilecta de desacralización. No estoy con esta, sino, muy por el contrario, el deber humano, hoy más urgente que nunca, es sacralizar la palabra y, desde luego, las formas diversas de la Poesía y del Arte.

Deduzca el lector por qué doy fin a mi prefacio declarando que reitero la legitimidad del título con que he rotulado el libro, y con ese nombre lo publico: *La Belleza de Pensar.*

El Autor

Qué se ama cuando se ama

La frase figura en *El Banquete*, en los pasajes en que Diotima enseña a Sócrates lo que es el Amor, cuál es el fin último de esta energía que «mueve al sol y a las estrellas» (Dante), cuál la presa final y verdadera que se esconde tras los deleites de la unión íntima, sea en el plano terreno y carnal, sea en el saber mismo y en la busca de la verdad. Aquella pregunta de Platón vuelve, casi idénticamente formulada, en las *Confesiones* de San Agustín; y hasta nuestro poeta Gonzalo Rojas comienza con ella un poema: «¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios; la luz terrible de la vida o la luz de la muerte?».

Hemos hablado en otro artículo de la «pérdida» de la individualidad personal que se opera, en alguna medida, mayor o menor en el acto de amor entre hombre y mujer, y a la que se resistía D. H. Lawrence en toda su obra y particularmente en su programático poema *Manifesto*.

La identificación —si es que a ese grado alcanza— amorosa puede producirse en la unión efímera del acto y por extensión en el tiempo, progresivamente en la existencia común y estrecha de una pareja. Los místicos sienten de modo semejante respecto a Dios, ya que los éxtasis de que suelen ser favorecidos borran la propia personalidad, sumida enteramente en el Creador, y si bien nada pueden decirnos de esa inefable y dichosa experiencia, su pensamiento, su anhelo, es querer morir en Dios:

> Descubre tu presencia
> y mátenme tu vista y hermosura...
> (San Juan de la Cruz)

pero ocurre que la presencia divina, para el santo en éxtasis, no puede describirse, pues es tan arrebatadora que efectivamente mata a la

creatura amada y a los sentidos, a la conciencia y al espíritu humano individual, que serían los encargados de registrar esa unión e informarnos en la peripecia del conocimiento unitivo.

No vayamos tan alto, que en esa zona hasta Santo Tomás no supo hablar mucho; solamente que «por esos instantes sublimes» de unión entregaría a la destrucción y al olvido la *Summa Theologica* y toda la preciosa filosofía que escribió.

Volviendo al amor humano de la pareja, es de valor insustituible lo que nos enseñe Lawrence. En la novela *El amante de Lady Chatterley* se da el hecho, típico, de que el varón se da con mayor presteza, mientras que ella es renuente a la total entrega, por lo menos hasta la tercera o cuarta entrevista. Allí, ya se deja ir completamente en la embriaguez. En cambio Mellors, impulsivo pero contenido siempre, tiende a apartarse al punto, como temiendo perder la inviolable individualidad, la soledad preciosa. Constanza quiere retenerlo, retenerlo. ¡Tan bruscamente que él la abandona! Ella, entregada hasta lo secretísimo de sí misma —y que ignoraba hasta entonces—, quisiera prolongar la fusión, conformándose, después del profundo y conmovedor oleaje, que va amenguándose como ondas cada vez más pequeñas y plácidas, con una contigüidad física, ya que ese otro yo se le escapa. Eso será registrado también en el poema sobredicho:

> Ella es totalmente no-yo en definitiva.
> Me toca como si yo fuera ella, ella misma:
> Todavía no se da cuenta de algo terrible: que yo soy el otro.
> Ella cree que somos un mismo trozo.
> ¡Dolorosa falsedad!

Es consenso que Lawrence ha comprendido, como nadie, el *eros*, y sobre todo, el más enigmático: el de la mujer.

Me parece que son tres los modos clásicos de unión amorosa, y esta se expresa, al igual que en la relación de la «masa» con respecto a aquellos líderes «carismáticos» que han sido célebres en la historia, tomando en cuenta la conjugación del conquistar y el ser conquistado, el juego de apropiar y de ser invadido, de ser uno, ser dos en uno, uno en dos, o nadie en todo. Siguiendo a Max Scheler (con la interpretación que yo

le doy) en su libro *Esencia y formas de la simpatía*, anotemos: 1) Entre *Él y Ella*, ella toma todo el ser del varón. Este se ha proyectado íntegro en la entraña misma de la esposa madre; 2) *Él* se introyecta la imagen de *Ella*, y la posee dentro de él mismo, a la manera de quien se complementa. *Ella*, por su parte, pasa a vivir el acto como el hombre lo hizo en la primera forma de unión; 3) Esta tercera forma de unión consiste en una especie de anonadamiento mutuo en favor de la embriaguez común. Ambas partes se despersonalizan, enajenados por el misterio arrasador, dejándose llevar por el *torrente vital*. El fenómeno *es mortal*, y así ocurre entre pueblos y líderes de poderosa emotividad.

Lawrence se opone tenazmente a este último tipo de unión. Lo desarrolla en la novela *Canguro*, ejemplificado por un personaje de vaga e irresistible fuerza afectiva, la que es, como se ha visto, de doble acción, pues tanto el protagonista dominante como los feligreses dominados quedan absorbidos y despersonalizados en semejante connubio simpatético.

Lo expuesto sobre el sentimiento y pensamiento lawrenciano no es todo, pues la tesis del poeta y novelista inglés es mucho más compleja en cuanto al campo del amor entre hombre y mujer significa. En *La vara de Aarón*, él predica una especie de dúo musical, en que el instrumento que ella toca (piano) y el que le corresponde al varón (flauta) acuerdan sus melodías como dos capas paralelas y superpuestas de aguas corrientes que se unen, se separan, disuenan y acarician sin comprometer nunca sus individualidades, aunque compongan una deliciosa armonía polifónica que discurre sin perder jamás sus inviolables voces.

Sobre la Gioconda

No una ni dos, sino muchas veces, hemos escrito sobre la sonrisa de la Gioconda.

En nuestros apuntes decíamos en primer término que la ambigüedad se situaba exteriormente en la disensión entre dos rasgos del rostro: la mirada y la boca. Mona Lisa sonríe con los labios y está seria con los ojos. La insidiosa ambivalencia femenina puede haber surgido como expresión deliberada o, más seguramente, por causa de posar en diversas sesiones ante Leonardo. Esto, como preliminar superfluo; pues se trata de algo más importante. Como quiera que haya ocurrido —si es que nos asentamos en este supuesto intencional de la modelo—, Belleza y objeto bello (la mujer, en este caso) no son lo mismo. Un objeto bello puede poseerse; la Belleza, nunca. Es una expresión y, sobre todo, un conjunto de relaciones. Decir relación es decir «número». El desafío a «poseer» —por ejemplo— la «proporción áurea» no halla respuesta adecuada. La belleza solamente puede ser contemplada. Quien escuche a Mozart sentirá una trágica impotencia. Su música encanta y prohíbe; atrae y expulsa; invita y aparta; nos deja a distancia. Su misterio no es el fruto de veladura alguna. Todo está presente y sensible, claro, luminoso y explícito. «Exterior, pero tan misteriosamente exterior» (E. A.).

El ser humano es el único, entre toda la escala de seres vivientes, que puede desdoblarse en sujeto y objeto, en actor y espectador. La «conciencia refleja» (término de Teilhard de Chardin) es esta objetivación de sí mismo. Al objetivarse, el hombre se sale de su unidad cerrada, de su primera persona. Se sabe y se trasciende. Libre de sí mismo, puede, si quiere, coincidir con su existencia dada, o disentir, a través de la ascesis o de la risa. ¡La risa! ¡Qué problema! Lo cómico reconoce el mismo núcleo que el filosofar y que el renunciar. Si su forma más evidente es la explosión de risa, es porque intervienen en este desdoblarse

otros elementos (temporales, especialmente), que nos hacen entrar en un súbito espasmo, un estertor. ¡Por un instante, en un verdadero cortocircuito ontológico, tocamos las dos orillas: somos el que es y el que se mira ser! Y soy yo mismo el que dice. Hablo de mí como si fuera él. Me hago una autoconciencia: dos personas.

Adviértase y júzguese, si se desea, que la Gioconda, con su sonrisa, se burló. ¿De qué? Del objetivar de Leonardo. Puede que haya creído que pintar un retrato encierra una sutil manera de aprehender el rostro, la persona pintada. Y, no filosofando, sino por aquella connatural actitud de la mujer ante el hombre, haya intuido que la mujer, ella, no era aprehensible. Habría acertado, pero en el más profundo sentido. La belleza (aunque no el objeto bello) no es susceptible de apropiación.

Si acercamos a la Belleza el concepto de *eros,* recogemos otros hallazgos. Este comporta una apetencia compulsiva; el libre albedrío es atraído, con el imperio de los instintos, y se corre el riesgo de la esclavización erótica. Vitalmente, el *eros* no admire libertad. Es coercitivo. Renunciar o resistirse a esta ley de placer es una ascesis. Visto así, el enigma de la Gioconda ejemplifica la siguiente forma de ambivalencia: Como Belleza, está lejos; como mujer está cerca. Como Belleza, se hace amar. Como mujer, se hace querer. Como Belleza, sonríe. Como mujer, también sonríe. Pero no es una misma sonrisa. Son dos sonrisas que se enmascaran como una sola unidad, y por eso desconciertan al espectador, que no sabe cómo desdoblar esa pareja antinómica, a fin de ver claramente la disyunción y optar: o por la contemplación de la Belleza o por sucumbir en el arrebato erótico. El hacer de esta contradicción un rostro sereno y armónico, sin anular la ambigüedad, es obra del genio de Leonardo.

La obsesión del doble

Pocas ideas han obsedido al hombre en forma más incisiva que la del «doble». Desde Platón —y mucho antes—, en uno de cuyos diálogos Aristófanes desarrolla su teoría de los «dobleseres» —o «medioseres»—, cosa que ya había formulado Homero en el siglo X antes de nuestra Era, hasta los surrealistas y mucho después, aquella idea aparece en fuertes intuiciones poéticas. Dejo a un lado el mito del «nahual», de leyendas guatemaltecas, para referirme a obras individuales. Octavio Paz, en su libro *Las Peras del olmo*, que me envió desde México en 1957, pocos meses después de mi regreso acá, hace diversas alusiones en el artículo «El Surrealismo». Citando a Breton, escribe: «Desde Arnim, toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del Yo soy». Y así es —continúa Paz—: al margen de un retrato de Nerval aparece, de su puño y letra, una frase que años más tarde, apenas modificada, servirá también de identificación para Rimbaud. Nerval escribió: «Yo soy el otro», y Rimbaud: «Yo es otro». Y no se hable de coincidencias: se trata de una afirmación que viene de muy lejos y que, desde Blake y los románticos alemanes, todos los poetas han repetido incansablemente. La idea del doble —que ha perseguido a Kafka y a Rilke— se abre paso en la conciencia de un poeta tan aparentemente insensible al otro mundo como Guillaume Apollinaire:

> Un día yo me esperaba a mí mismo
> Yo me decía Guillermo es tiempo que vengas
> Para que yo sepa por fin aquel que soy (...)

Paz cita después a Antonin Artaud —un surrealista que enloqueció— y termina la referencia remitiéndose al budismo: «el yo es una ilusión; un agregado de sensaciones, pensamientos y deseos». De memoria, aunque

con un grado de error en el detalle, puedo afirmar que solo[3] una de las corrientes del budismo concebía al Yo como un atado de experiencias, sin más; pero la otra corriente lo consideraba como un substrato alrededor del cual y en el cual se agrupan las experiencias. Las corrientes a que aludo son el budismo hinayánico y el budismo mahayánico.

Un escritor, cuya obra póstuma, *Post Data*, se publicó no hace mucho, José Edwards, desarrolló espléndidamente el tema en cuatro relatos de intensidad progresiva. El primero nos cuenta, en forma humorística, la imitación, en el peinado, los modos y el atuendo, del empleado de una oficina por parte de un compañero de labores; el segundo relato exhibe la complicidad y dualidad irritante de un hombre con la imagen que mira y con la que discute, reflejada en el espejo; el tercer relato es más imprevisible, pues lo que está frente al sujeto es un libro en el que ve escrito su futuro hasta en sus más mínimos detalles, de manera que lo que va a hacer inmediatamente, y lo que acaba de hacer, ya figura coercitivamente, como *el doble y el amo de la conducta* del protagonista. Aparece aquí la «imagen», si así puede llamarse, si no de su figura, de todos los actos «libres» del hombre. El cuento se titula exactamente así: «El Acto Libre». Tal acto —se comprenderá por el tenor del relato según lo hemos expuesto— se le hace al personaje completamente imposible. Finalmente, en el cuarto relato, «Dos en Uno», se opera la «identificación» de una pareja en forma física. Es —siempre humorísticamente expresado por José Edwards— la repetición de lo que alegó, hablando del amor, Aristófanes: «Había, antaño, tres clases de hombres: el varón doble, la mujer doble y el hombre-mujer, o andrógino» (...) «Por cometer el pecado de haber querido escalar el cielo, Zeus los cortó en dos. Desde entonces, cada mitad busca a su otra mitad». Todavía, en el lenguaje popular, se dice: «La media naranja», «mi cara-mitad», y tanto Freud como Jung creen que cada individuo, ya sea varón o mujer, es bisexual. Pero no es este exactamente el ángulo de nuestro artículo.

En el cuento «Dos en Uno», el amor, al producir la identidad absoluta, extingue al individuo como unidad autónoma y, por tanto, a su singularidad personal. El cuento se da como resuelto pacíficamente, caso

3. La acentuación —en la mayoría de los casos— ha sido ajustada a las nuevas normas de la RAE. (N. del editor).

que no ocurre en los tres anteriores. Conocemos ciertas formas de odio entre individuos de físico semejante; tal como la de algunos que aborrecen su imagen en el espejo. Una niñita, por ejemplo, sin ninguna explicación razonable para sus padres, abofeteaba el espejo gritando: «Yo soy yo». En una pieza teatral de Julien Green, todo el argumento central gira sobre el odio entre dos personajes muy parecidos, hasta terminar en un duelo a espada, muriendo ambos. Aristófanes, en estos casos, no habría visto confirmada su teoría —ya entonces de creencia colectiva— expuesta en el diálogo de Platón *El Banquete o del Amor*.

Marcel Jouhandeau (en *Monsieur Godeau Intime*) hace decir a su protagonista, cuando le habla a una mujer: «Es preciso que yo te ame hasta morir o hasta matarte». Y en líneas próximas, «El amor es una cuestión de identidad».

Un poeta chileno, fallecido en 1946, y antologado muy raras veces (ya olvidado o subestimado por casi todos nuestros poetas y antologadores), Omar Cáceres, estampó, en su único libro, *Defensa del ídolo* (prologado por Huidobro en 1935), su soberbio poema «Segunda forma», superior sobradamente a todo lo citado por Octavio Paz. Como el tema exige mucho espacio, me limito a sintetizar centrándome en la formulación, que comprende, por lo demás, la esencia completa del poema:

> Delante de tu espejo no podrías suicidarte
> Eres igual a mí porque me amas
> Y en hábil mortaja de rabia te incorporas
> A la exactitud creciente de mi espíritu.

El odio por sí mismo —más vale decir, por la imagen reflejada— aquí es claro; y lo admirable del poema de Cáceres es cómo aquel sentimiento conlleva el del amor. Ya no es que se ame lo semejante, sino que esa segunda persona, esa «segunda forma», es igual a la que la suscita por el hecho de amarla. El amor hace iguales: «Eres igual a mí porque me amas». El odio, sin embargo, hace su aparición: «Y en hábil mortaja de rabia te incorporas»... La mortaja es elocuente. El Yo primero se defiende de fundirse en su imagen reflejada. Fundirse es morir. El Yo no acepta su repetición; por naturaleza es irrepetible; ningún otro puede existir en lugar de uno. Sin embargo, la autoconciencia —propia del

hombre— crea otro Yo, igual a uno, aunque sea en pensamiento. Teilhard de Chardin escribió: «El animal sabe. El hombre sabe que sabe». La autoconciencia es el hecho de que la conciencia se hace a sí misma objeto de conciencia: se sabe. En teología, la autoconciencia divina (si así podemos llamarla) es complicadamente explicada, en el caso de Dios, como una Trinidad. Y si de la propia imagen que el Padre tiene de Sí se engendra (desde el principio) otra Persona, y esta es el Hijo, también del Amor que el Padre tiene al Hijo procede el Espíritu Santo. Mi explicación no pretende el rigor que exige un tan alto asunto, y que es tema de teólogos, pero, aunque expresada en términos corrientes, se ajusta a lo que he leído. «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios».

La identificación, que puede ser advertida por cualquier hombre reflexivo en parejas modelos, va haciendo, en modos y pensares, a hombre y mujer que se aman, casi exactamente un «mismo cuerpo y una misma alma». A lo largo de toda una existencia de plenitud —en una pareja sacramentalmente unida— es real que *Él y Ella* son como una sola misma persona. Nuestro amigo el escritor Miguel Serrano escribió, en un libro que se comentó poco en Chile, un relato titulado *Elella*.

No es este el pensamiento de un D. H. Lawrence, quien, para ejemplificar su hondo sentido del *eros*, escribió lo más excelente de su obra. *El amante de lady Chatterley* es su obra más popular, pero de ninguna manera la mejor. Prefiero *Canguro* y sus novelas cortas; y particularmente sus poemas, entre los que *Manifesto* despliega, magistralmente, su experiencia del Amor. Rechaza, con implacable individualismo, la fusión con el Yo de la mujer, aunque esta, en su poema y en su obra —y en la vida real, de la que el escritor inglés supo intuir como nadie todo lo concerniente al amor— se inclina, invariablemente, a desear la fusión completa. Supongo —escribe— que en definitiva ella me sobrepasa enteramente.

Ella es totalmente no-yo en definitiva (...)
Me toca como si yo fuera ella, ella misma.
Todavía no se da cuenta de esa cosa terrible: que yo soy el otro;
Ella cree que somos un solo trozo.
¡Dolorosa falsedad!

Tres formas del ser chileno

Hace más de veinte años, traté de dibujar los rasgos del ser chileno apoyándome en las expresiones de nuestra poesía. El intento cristalizó en un ensayo, que di como conferencia en el IFAL de México (Instituto Francés de América Latina) el 16 de agosto de 1955, y que fue reproducida en *Cuadernos Americanos*. La titulé «La pesantez y la gracia en la poesía chilena». Consideré necesario explicar el objeto de mi disertación, para no provocar malentendidos: «No estoy hablando de poesía. Estoy hablando de Chile; de los rasgos centrales de su carácter, que se expresan en la obra poética chilena».

Mi esquema se sirvió —en forma arbitraria— de un título de Simone Weil, *La pesanteur et la grace*, pero aclaré que no usaba sus palabras en el sentido de la autora. También, para el efecto de la terminología, recurrí a un notable escritor de habla francesa, Ernest Hello, hagiógrafo del siglo pasado, que, al hacer un paralelo entre las dos columnas de la Iglesia, Pedro y Pablo, observa que para designar al hombre la lengua latina dispone de dos vocablos: *vir* y *homo*. Etimológicamente, *vir* entronca con *vis*, fuerza, y de estas raíces provienen los vocablos virilidad y vigor. *Homo* se emparienta con *humus*, tierra. Y aquí apunta una nota profunda: no es que la tierra sea debilidad en sí, sino que, justamente por su fuerza, amenaza con abrumar al hombre. Pablo es *vir*, Pedro, en cambio, es *homo*. Temblorosamente apegado a la vida y a su instinto de conservación, negó tres veces al Hijo de Dios. Para completar mi registro de términos, traje a colación «el peso de la noche», de que habló Portales cien años antes de que el pensador alemán Hermann de Keyserling se refiriera a la «gana», oscuro sentimiento interior, «esencialmente negativo». La gana impide, inhibe, prohíbe. «El hombre de este continente vive, no como sujeto que *hace* la existencia, sino como *objeto* que la padece», afirmó Keyserling. Portales chocó y luchó — decimos nosotros, y no Keyserling, que se sirvió más de la observación y

de la reflexión personal que de la historia—... Decíamos que Portales, en su esfuerzo por encauzar y dar forma a una vitalidad desbordante, pero informe, sintió y luchó ante esa misteriosa resistencia elemental que se opone pesadamente a crear valores y darles un orden. La melancolía, la tristeza, la rutina, el afán de seguridad, la pasividad, la «tramitación», el fatalismo, son notas típicas de la *pesantez*. Su más extraordinaria expresión en la poesía es Neruda, el de *Residencia en la tierra,* «el libro de la época más sombría de mi vida», como confesó el poeta. A partir de *España en el corazón* y *Alturas de Machu Picchu,* comienza a escribir una poesía en la que la caudalosa sentimentalidad se enmarca en un cuadro conceptual e ideológico determinado, en parte perdiendo su misterio y en parte ganando en diversidad y anchura en su registro lírico. El verso de «Machu Picchu», que exhorta a emerger: «¡Sube a nacer conmigo, hermano!», marca un hito y un cambio radical en su poesía. Sin embargo, «para muchos de mis amigos —declaró Neruda— es *Residencia en la tierra* mi mejor libro».

A la *pesantez* se opone la *gracia.* La invención, lo libre, lo que desestima toda predeterminación, biológica o telúrica, toda lógica y toda ley. Es Huidobro el paradigma incomparable.

Su «creacionismo» es la forma explícita de su poesía, en la que no titubea en hacer y deshacer ideas, estilos y palabras. Mientras Neruda reside en la tierra, Huidobro vuela. Es el aire. Pájaros, cometas, aeroplanos y aerolitos rivalizan con las estrellas. Es una aventura celeste. *Altazor* es un «azor fulminado por la altura». En el mundo de la pesantez, es «un escándalo». Todavía hay muchos que no le perdonan aquello de que «el poeta es un pequeño dios».

Y, finalmente, la *fuerza.* Su mejor ejemplo, Gabriela Mistral. Ella es *vir.* Toma y asume todo lo que es pesado y tormentosamente terreno y, como Cristo con la cruz a cuestas, emprende la ascensión.

Casi todos nuestros poetas pueden calificarse en una de estas tres líneas directrices. Son, al fin y al cabo, tres grandes rasgos de nuestro ser chileno.

Violeta Quevedo I

Conocí, cerca del año 50, a Rita Salas y supe que era ella, en persona, la que había escrito *El ángel del peregrino* y otros libros de la más insólita inspiración. Firmaba con el seudónimo más elocuente: Violeta Quevedo. Violeta, porque era «como la flor que oculta su cabeza en la yerba» y Quevedo, «porque escribo lo que veo».

Leopoldo Castedo compiló ocho libros de ella y los publicó en un solo volumen, pidiéndome el prólogo. Salió a luz bajo el título de *Las antenas del destino.* Se agotó la edición, y los críticos, especialmente Hernán Díaz Arrieta, hablaron con asombro.

Meses después y pocos días antes de embarcarme a servir un puesto en nuestra Embajada, choqué con Violeta en las puertas mismas de la iglesia de Las Agustinas. Iba a publicar otro libro, pero antes había ido a pedirle a la Virgen poder encontrarme casualmente. «Casualmente» nos encontramos allí. Era mayo de 1955. Yo debía partir el 9 de ese mes. Me acuerdo que ese día, almorzando, en Valparaíso, con mis amigos y familiares que fueron a despedirme, terminé de escribir en la propia mesa, mi Prólogo a *Las tribulaciones de Otilia,* que ella me había solicitado. Le dejé, pues, mi contribución crítica, mientras yo me llevaba un *detente* del Corazón de Jesús, que ella me había regalado días atrás a fin de que me protegiera en mi viaje, y que todavía ando trayendo.

(Hago un paréntesis, no ajeno a lo que estoy tratando. Tengo la impresión de que en los últimos tiempos —puedo precisar que desde la segunda guerra— los hombres han perdido algo fundamental: la *inmediatez.* Muchas cosas habían venido cambiando, y desde siglos, pero como mi existencia temporal corre desde noviembre de 1914 hasta este año 1977, me aguzo en captar bien este lapso y juzgar cuáles han sido meros episodios y cuáles dibujan el umbral donde algo termina

y algo comienza. Lo que nadie sabe a ciencia cierta es qué será lo que comienza.

El arte es un barómetro. Independientemente de su valor en sí, registra la presión exterior e interior de la humanidad. Después de 1945 casi no ha surgido nada con la fuerza, la calidad, el significado y la diversidad que fueron virtudes sobresalientes de la literatura y el arte de la primera mitad de siglo. Todo se vuelve explicaciones. No hay nuevos poetas, ni nuevos pintores, ni nuevos músicos. Los hay, claro está, pero de poco relieve.

Los críticos hacen sus construcciones de teorías sobre esto y aquello; toman las obras de arte desde los puntos de vista que mejor les acomode a su propia obra, y, curiosamente, como los autores, ya nada de *primera mano* pueden aportar; ocurre algo inverso: Es la crítica la que, queriéndolo o no, imprime las líneas inspiradoras. Ha habido auge y uso del psicoanálisis, de los esquemas sociológicos, de la lingüística, del estructuralismo, en las críticas, y, por retroacción, los autores «crean» para servir a esos programas. En suma, se está produciendo una verdadera «literatura dirigida». Se ha perdido la inmediatez, esa cualidad que hace que un hombre, un artista, sienta y elabore sus intuiciones a partir del contacto original consigo mismo o con la realidad. Pero la realidad ya no se muestra desnuda; está, ya, vista como una «realidad interpretada». Tanta ciencia «ha desencantado el mundo», escribe Jaspers).

Entonces cobra interés saber que subsisten fuentes de primera mano, las que brotan de la mirada de los niños o de los que, como ellos, ven las cosas como *por primera vez*. En este punto vuelvo a valorar a Violeta Quevedo, para quien lo cotidiano y lo sublime, lo natural y lo sobrenatural están íntimamente trabados en cada vicisitud y ajetreo. Siente los hechos más naturales como milagros. Ese es su asombro. Y su temor es que puedan no ocurrir. Todo lo que es, es sobrenatural, pero sucede con toda naturalidad. Así, esta escritora presenta el espectáculo de un mundo incierto, perforado por la inocencia de una niña: ella.

Violeta Quevedo II

Antes que nada, corrijo una errata que se me escapó de la máquina en mi artículo aparecido el 13 de noviembre. Omití un «no». Y cambiaba radicalmente todo el sentido. En aquellas líneas finales dije: «En este punto vuelvo a valorar a Violeta Quevedo, para quien lo cotidiano y lo sublime, lo natural y lo sobrenatural están íntimamente trabados en cada vicisitud y ajetreo. Siente los hechos más naturales como milagros. Ese es su asombro. Y su temor es que puedan «NO ocurrir». Aquí está el «no» que omití, y que cambió todo. Continué escribiendo: «Todo lo que es, es sobrenatural, pero sucede con toda naturalidad». Ahora prosigo.

Violeta Quevedo surgía a la extrañeza de eso que «ocurre con toda naturalidad». Para el común de las gentes, poner un aviso en el diario y que aparezca, apretar un conmutador y se encienda una luz, tomar un tren a Valparaíso y llegue a Valparaíso, es muy natural. La gente cree que las leyes naturales son efectivamente muy «naturales», esto es, emanan sin falla ni error de la naturaleza de las cosas. Para Violeta, aunque los hechos sucedan muy naturalmente, *no se le aparecen como automáticamente suficientes.* Ve en ellos la acción directa e ininterrumpida del poder de Dios. Por eso es que cada acontecimiento —hasta el más nimio y fácil— le parece un milagro, una excepción, una intervención personal y oportuna del Creador. Su fe, pues, reside en que, como excepción, como favor especial, el mundo y todo lo que existe proceden de una causa, la Causa. Existir es una creación, un acto divino. Siente que «lo natural» es que no hubiera ni sucediera nada. «Por qué el ser y no la nada», se preguntó, contestándose (pues no escribió signos interrogativos) el filósofo Schelling. De lo que hay que asombrarse es de que haya algo, y mucho, y nosotros dentro de todo eso. La religiosidad ingenua de Violeta Quevedo brota de un sentimiento —aunque infuso, muy notable—: todo lo existente podría no existir. Lo creado es *contingente.* Siente también algo

que han visto los filósofos. Dios no solamente ha creado el mundo, sino que lo está *creando* a cada instante. Es un creador permanente; es, como lo escribió Hölderlin, «el Todo-Conservador Amor». La *duración* es un milagro.

La simplicidad infantil de los relatos de Violeta intuye esta *gracia*. Los episodios más triviales que cuenta, sus tribulaciones, son la flor espontánea de una angustia de fondo, originada por la posibilidad —no imposible— de que el Creador nos *olvide*. «Dejado de la mano de Dios» es un término popular muy certero. El individuo que lo experimenta se siente realmente sin sustento. Lawrence, en un poema, habla de lo «terrible que es caer en las manos del Dios vivo». No es menos profundo lo que escribe en los versos siguientes: «(...) pero mucho más terrible es caer *fuera* de las manos del Dios vivo». Sería una caída sin fin en una hondura sin fondo, *reducido al auto-conocimiento de lo que uno es sin Dios*. ¡Le ruega al Creador no dejarlo caer fuera de sus manos!

¿Por qué Violeta Quevedo llevaba una vida religiosa consagrada en forma obsesiva a la oración petitoria? ¿Por qué hasta para que funcionara el ascensor se empeñaba en largas mandas y novenas? Porque necesitaba una y otra vez, la ayuda directa, personal, activa, de Dios para que algo «natural» aconteciera. Para que la Causa creara los efectos. Y eso la asombraba; y la hacía rezar y rezar. Porque no es «natural» que a nuestros actos sucedan indefectiblemente los efectos esperados. Hay que asombrarse, también, de que esta mesa en que escribo siga existiendo mañana. Violeta, pues, practicaba, sin sacrificios cruentos, lo que Jacques Soustelle llamó —al referirse a las inmolaciones diarias de los aztecas para que saliera el sol— *un pesimismo activo*. Como se ve, la religiosidad de Violeta Quevedo no era nada simple. Intuyó algo fundamental: es un milagro que las cosas sean. Y que sigan siendo.

Síntomas, mitos y obras de arte

Antonin Artaud fue un poeta surrealista que se volvió loco. Octavio Paz, en el libro *El arco y la lira*, estampó su indignación por el tratamiento drástico que le aplicaron los psiquiatras. «Su cuerpo quería hablar», arguye Paz. Y juzga que una terapia semejante, en tan delicado asunto, es una violación de la persona.

Octavio Paz es un escritor que sobrevalora en exceso la expresión estética o cualquier otro tipo de expresión. En el caso de Artaud, su cuerpo habría sido el creador potencial de un peculiar y valioso *sistema* de *signos* (no olvidemos, tampoco, que Paz incursiona con deleite por los campos de la lingüística), signos aquellos no ya verbales sino mímicos, todavía balbuceantes, y que fueron suprimidos brutalmente por los electroshocks. Pero el poeta mexicano ignora absolutamente (como me di cuenta en nuestras conversaciones) el tormento que imponen al paciente esas crisis en que «el cuerpo quiere hablar». Se producen parestesias, anestesias, contracciones, pérdida o aumento de la sensibilidad en diversas partes del cuerpo, parálisis, convulsiones, temblores, sensaciones de «desdoblamiento», etc. Algo intolerable, que ni el enfermo más inteligente aceptaría seguir sufriendo.

Breuer, Freud, Jung y otros pensaron que los síntomas mórbidos eran algo así como los elementos semióticos de un lenguaje cifrado, no verbal, privativo de cada enfermo y cuya clave era interesante e indispensable descifrar. De lo que yo no estoy seguro es de que su «riqueza», de orden psicológico y antropológico, justifique una pesquisa experimental con fines culturales a un precio tan alto como es el sufrimiento. No es posible sacrificar la vida en provecho de la estética, o de la semiología. No creo que Artaud hubiera rechazado los electroshocks y preferido continuar con sus síntomas.

En cuanto a la «riqueza» de los cuadros mórbidos, pienso que tal como se dan para el enfermo, y haciendo abstracción de los contenidos, ellos son de una pobreza desoladora; eso, aparte el sufrimiento. Léase el capítulo dedicado al «Ataque de Angustia» en las *Obras completas* de Freud. Quince síntomas, que, solos o asociados, componen una tortura atroz, insoportable. Algunos son «temibles», como escribe Freud. Pero su monotonía y su interminable repetición también son intolerables. Solo un Jung pudo ver «belleza» en sus enfermos. Es que él trataba a esquizofrénicos —comenta el doctor Roa—, en los que suele reverberar la belleza, esa que es propia de los mitos y los símbolos. «En los histéricos hay todo, menos belleza», dice Roa.

En nuestra época observamos una verdadera veneración por los mitos y el lenguaje del inconsciente colectivo. Habremos de precisar sus alcances. A saber: la enfermedad mental empobrece y arruina al ser humano. Piénsese en Hoelderlin, Van Gogh, Strindberg, una vez que enloquecieron. Sus cuadros patológicos son todos de una cantidad muy limitada y monocorde de síntomas y rasgos. Al otro extremo de la banda se despliegan la poesía y el arte. Su riqueza es tan numerosa y diversa como lo es el número de sus obras. Yo diría que entre la indigencia de los síndromes psicopatológicos y la opulenta riqueza de las obras de arte, se sitúan los mitos. Sus arquetipos son poco numerosos. ¿Quinientos, mil, dos mil? Lo dudo. Sus caracteres se repiten solo con algunas variantes. La misma naturaleza colectiva de los mitos indica que, por tratarse de intuiciones comunes a pueblos y civilizaciones, no pueden ser muy diferentes. Quien lo desee, tome un catálogo de figuras mitológicas y compruebe lo que afirmo.

Por su cantidad y calidad, los mitos están entre la enfermedad y la creación.

Nota sobre Walt Whitman

Me parece increíble que tantos chilenos hayan pasado apenas por sobre las páginas de un poeta que es, tal vez, la voz más potente de toda América: Walt Whitman. Más increíble es que yo mismo no haya reparado mayormente en su verbo. ¿Y quién de mi generación se ha embebido en *Leaves of grass*? A juzgar por los resultados, nadie. La promoción de poetas que compusimos con Braulio Arenas, Omar Cáceres, Teófilo Cid y otros cuantos que no leían inglés, fuimos educados en una época en que el francés era enseñado intensamente en los colegios y, además, nos tocó por maestro poético Vicente Huidobro, cuyo vuelo despegó en Francia y ayudó a que la poesía moderna lograra allí sus más altas y originales notas. Solo las generaciones posteriores a la del 38 (la nuestra) se interesaron por los poetas de lengua inglesa. Sin embargo, no observo en ellos influencia notable, ni proveniente de los autores británicos, ni de los norteamericanos.

Leaves of grass se estima, por parte de la crítica mundial, que marcó en 1855, fecha de la aparición de los primeros poemas, el despunte de la lírica norteamericana y que, aparte de su valor en sí misma, su sola influencia, directa o indirecta, sobre las generaciones posteriores estadounidenses, colocó al País del Norte a la vanguardia de la poesía universal, lado a lado con la lírica británica.

En Chile el verbo whitmaniano de anchos ritmos arrebata numerosísimas páginas de Neruda; y en toda la obra de nuestro poeta, a partir de *Residencia en la tierra,* está latente en forma infusa. El medio comunicante que los vincula es la naturaleza, con la diferencia de que Whitman penetra y mora en ese ámbito con un ánimo de panteísta exaltación. Pablo de Rokha, menos sentimental que Neruda, y mucho más estentóreo, pareciera haber comulgado con mayor propiedad que Neruda con Whitman; pero sus rasgos profundos son muy diferentes. Hablando en general, y aplicándonos a comparar a Whitman con Neruda, hay que

señalar lo siguiente: La actitud anímica con que el hombre norteamericano afronta a su medio natural es de signo positivo; la del hombre de América del Sur es más bien pasiva.

La naturaleza nos agobia y entristece. Neruda, en sus dos magníficas *Residencias*, es una víctima magistral de esa melancolía. Y los que le seguimos en edad debimos resistirnos firmemente a caer abrumados ante la fuerza y rudeza de una naturaleza salvaje, que nos embarga por fuera y por dentro.

Aunque ausente de la letra y del espíritu mismo de la poesía chilena, Walt Whitman está, de algún modo, enraizado en nuestro tiempo y en todo nuestro continente. En su tierra es la voz de aquella «vida inmensa de pasión, pulso y poder». Es poeta y profeta de su nación. Adelantó su futuro; lo sintió en presente. Lo vio, lo amó en los paisajes, en las gentes, en los hombres, en las mujeres, en los mecánicos, los filósofos, los estibadores, los leñadores, los sabios, los grandes capitanes del surco y del océano; amó a su pueblo en su magnífico potencial. Amó y convocó el futuro; cantó a los Estados del Norte y del Sur, del Este y del Oeste. Sintió la vida en la pequeña flor y las briznas más secretas, en las grandes urbes, en las estepas, bosques y praderas.

Escribió:

El profeta y el bardo
se mantendrán todavía en regiones más altas,
serán los mediadores para lo Moderno, para la Democracia,
e interpretarán para ellos
a Dios y a las imágenes (...)
Alzo el presente sobre el pasado;
como un árbol perenne se alza de sus raíces, así se alza el presente
sobre el pasado;
con el tiempo y el espacio lo dilato, y fundo las leyes inmortales,
para hacerlo, por ellas, la ley de sí mismo (...)
¡Poetas del futuro! ¡Oradores, cantantes, músicos del futuro!
No es el día de hoy el que me justifica y define,
sino vosotros, una generación nueva, nativa, atlética, continental,
más grande que las que antes se conocieron.
¡Alzaos, pues vosotros debéis justificarme!

Implicaciones creacionistas

Queda mucho por examinar del Creacionismo huidobriano. Pienso que esa escuela, como otras de las tres primeras décadas, posee potencial suficiente como para promover nuevas formas. Estamos con el Creacionismo, que el mismo Huidobro dejó de la mano, por no inspirarle ya más que los libros de 1914 a 1934 (aproximadamente), y que no admiten superación *en la letra.* Es el espíritu del Creacionismo lo que hay que revisar, y no en general, sino punto por punto.

En su fragmento de conferencia dada en Madrid en 1921, y reproducido como prefacio a su poema en prosa *Temblor de cielo* (Madrid 1931), leemos: «Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo, que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario... y otro es el «vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida».

Es bien denso todo esto. Ya me referí a la ausencia de *prejuicio,* que Huidobro exige a la palabra poética. Vale decir: ausencia de significación convencional anterior. Y afirmamos que parecía postular a un lenguaje sin nexo alguno, un lenguaje sin significado. Pero, si se quita a la palabra sus significados, ¿en qué se convierte? La experiencia ha sido hecha. Decenas de poemas escritos a base de palabras como puro sonido, como meros fonemas, fueron escritos. De Huidobro:

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina

Ya viene viene la golontrina
Ya viene la goloncima (...)

En el último canto de *Altazor* (poema al que pertenecen también los versos anteriores), Huidobro deshace las palabras en sílabas, las recompone y, finalmente, las reduce a unas pocas vocales. Los poetas y críticos le dan bastante importancia a ese Canto. Octavio Paz dice en *Corriente alterna:* «No me canso de repetir los endecasílabos de Góngora y los monosílabos finales de *Altazor*».

Más allá no se puede ir. Poemas de Lewis Carroll, en *Alicia a través del espejo*, están escritos en un inglés sumamente inglés, pero cuyas palabras son todas inventadas. Huidobro no renunció a «significar» en sus poemas. Solamente que deseaba crear una atmósfera mágica, inhabitual, que desprendiera al lector de su plano corriente de conciencia, una «atmósfera encantada». Para ello había que buscar la palabra interna de las cosas, palabra que estaría debajo de la palabra habitual.

Aquí hallamos el motivo para objetar; mejor dicho, para aclarar. Si por «palabra» se entiende cada vocablo aislado, como aparece en un diccionario, es indudable que no encontraríamos ninguna otra palabra interna «debajo de la palabra que designa las cosas». Sería como buscar sinónimos. Operación nimia.

Hay que entender como «palabra» (y así tiene que haberlo entendido Huidobro) al lenguaje total, al «sistema» de relaciones entre los vocablos. En todo poema, *el sistema de relaciones* entre vocablos, frases, oraciones, *es nuevo* (término que sedujo a Baudelaire, a Rimbaud y a todos los poetas siguientes). Lo inhabitual se instala como un organismo autónomo. De ahí que el lector debe afrontar un poema como un todo casi (¡casi!) desprendido completamente del lenguaje común: es decir, del lenguaje con «significación gramatical» (como llama Huidobro algo burdamente al lenguaje comunicativo). En este punto tocamos algo esencial. Ya el lenguaje, por lo menos el de la poesía, no sirve para nombrar «las cosas» ¿Para qué sirve, entonces?

La respuesta cree darla correctamente Octavio Paz: «¿Qué nombra la poesía?», se pregunta. «Más que nombrar a las cosas que designan las palabras, nombra a las palabras mismas».

La solución de Paz me parece un *juego de palabras.*

El Chico Molina I

Con el girar alterno de su cabeza a izquierda y derecha, y un aleteo de brazos más marino que volátil, el Chico Molina iba y venía, flotando sobre sus pasos, por las tertulias literarias, en las que repartía impertinencias a la vez que lograba deslumbrar con su conocimiento al día de lo más nuevo y audaz de la literatura europea. Llevaba, una vez, dos autores bajo el brazo: Raymond Radiguet (*Le bal du comte d'Orgel*) y René Crevel, un surrealista francés, hijo de rusa, cuyo apunte (me parece que de Cocteau, quien no se habría conformado con perder esa «presa») mostraba al joven suicida, que había escrito una obra de significativo título: *La muerte difícil* (*La mort difficile*). Se veía al poeta, sentado, medio recostado, y con unos ojos claros y oblicuos en una ancha cara de eslavo de cabellos rubios. Molina mostraba el retrato y nos insinuaba su semejanza. A Huidobro le molestaba agudamente que Molina estuviera tan informado de la literatura en cuyo ámbito él vivió y de la que nuestro compañero de «europeísmo» no tenía más que un contacto transoceánico. Cuando Huidobro hablaba de Paul Eluard, Molina lo cortaba con un libro de Chirico (el pintor). Si aquel se refería a Hans Arp, Molina replicaba con Supervielle. Aquí el golpe llegaba directo, pues se trataba de un uruguayo-francés, vale decir, de un contendor latinoamericano en la aventura de «hacer la Europa».

Tampoco Molina se quedaba atrás en materia de relaciones sociales. Frente al aristócrata Huidobro, fanfarroneaba con amistades «exquisitas» de nuestro patriciado. Para hacer más verosímiles tales contactos sociales, el Chico Molina solía poner un puente de enlace, que era Tito Mundt, nombre perfectamente posible, ya que ese muchacho había sido condiscípulo de algunos jóvenes de la oligarquía en el Colegio de los Padres Alemanes. Aparte de esta permanente actitud agresiva de Molina (así era juzgada por Huidobro), a este le irritaba sobremanera su afán

por demostrar linaje. Era curiosa la manera como presentaba Molina su filiación aristocrática, pues no titubeaba, para ello, en decir primero que su padre era un burócrata burdo, con el cual él no se entendía, mientras que su madre era de rancio abolengo y de refinada cultura, con la que hablaba de Kleist y de Rilke. Pero a este mismo abolengo materno, le ponía un claroscuro: pues la mamá era hija de un catalán comerciante, cosa que él subrayaba para darle más luminosidad a la nobleza de la abuela materna, que era Merry del Val. La entonces esposa de Huidobro, Ximena Amunátegui, confirmaba que la mamá de Molina, por lo Merry del Val, rolaba en la aristocracia europea. A pesar de que el Chico Molina clasificaba a su padre como tosco hombre de clase media, hacía resaltar que su segundo apellido era Lavín. Era una combinación curiosa la que ensayaba hacer con sus dos progenitores: de clase media por un costado (el padre era Molina y la madre era Ventura) y de buena clase por el otro (Lavín la abuela paterna, y Merry del Val la abuela materna). Nuestro amigo realizaba así un juego voluptuoso que ejercitó en todos los órdenes de su vida: la duplicidad, no entendiéndose esta, de ningún modo, como hipocresía. Nadie que lo conoce, ni desde hace tiempo ni solo ahora podría reprochar a Molina de «hombre doble». Mostraba —lo que es contrario a la doblez en su mal sentido— con franqueza, y hasta con crudeza, las dos vertientes que corrían en toda suerte de estructuras de su naturaleza y de su conducta. Si mentía, por ejemplo, el embuste cobraba tanto vigor como el de una fábula de Oscar Wilde, «¡Estúpido! —me dijo un día, dándome una lección—. Ya sé que en la fiesta de Santiago del Campo no había ningún príncipe persa. Eran unos vulgares periodistas de *Las noticias gráficas*... pero también, en cualquier momento, para embellecer un poco la realidad mediocre de nuestro ambiente, puede que te haga aparecer a ti mismo como príncipe persa!»... Huidobro no cedía en eso de querer desenmascarar a Molina de una máscara que, al fin y al cabo, resultaba ser más rostro que muchos de los que se autodenominan rostros y son máscaras disfrazadas de rostros. Quiso una vez fulminar a Molina, quien estaba hablando sobre la colección de porcelanas chinas de la época de los Ming que poseía su mamá, largándole esta frase que recordamos siempre, aunque hoy no la estimo tan afortunada: «Usted, pues, Molina, que tiene un yate en el Mapocho...», pero Molina seguía hablando con su voz que era a la vez de barítono y de tiple, acompañan-

do sus relatos con una risa autoburlona y sana, que insinuaba claramente que había que ser fino y entrar en el juego de sus fábulas, estilo que, a la postre, nos impuso, ya que el no ser cómplice era ignorar groseramente que estaba embelleciendo la realidad «miserable» de nuestro país, de nuestro ambiente y hasta de nosotros, incluido él mismo».

Cuando le hablé de mi «Movimiento David», Molina, protectoramente, me asintió, como sabiéndolo todo de antemano, y me habló de «El Hijo Pródigo», movimiento de un grupo de escritores mexicanos, semejante vagamente a «David»; y tan cierto era que existía es que su fundador, Octavio Paz, paseando por el Bosque de Chapultepec, una noche en que me despidió con una comida sin otros concurrentes que yo y él, me informó sobre aquel grupo. En 1955, le pregunté a Paz por Jorge Cuesta, de quien yo tuve noticia exclusivamente gracias a Molina. Octavio me contó la vida y el suicidio de ese interesantísimo poeta que, cumpliendo ciertas creencias míticas, se castró pocos años antes de matarse. Molina estaba al tanto de todo.

El Chico Molina II

Mucho antes de que aquí fuera conocido, aproximadamente por 1938, el Chico Molina nos comunicó la existencia de un escritor «finísimo», del que había que leer—si uno se estimaba— una obra semihermética, algo esotérica. Fui a la Biblioteca Nacional por ella y me enfrasqué en «Demian», haciendo con mi estilográfica inmumerables anotaciones. Intenté sacar el libro con permiso del Director, Gabriel Amunátegui, pero era reglamentariamente imposible pues no quedaba otro ejemplar en el archivo. Según Molina, en todo Chile solo existían tres personas que habían leído a Hermann Hesse, y eran Claudio Arrau, Inés Sanhueza (hermana de Hernán, el obstetra, y de Fernando, el pediatra, que nada tiene que ver con su homónimo, diputado nacional) y el propio Molina. A pocas semanas, el libro se convirtió en el «secreto» de algunos de mis amigos, quienes acudieron a leerlo y se encontraban con mis notas, que, invariablemente, decían en los márgenes: David - David - David.

No era arbitraria mi anotación, pues aparece en la obra de Hesse (a mi juicio la mejor suya) un enigmático dios: *Abraxas,* que reunía en sí el bien y el mal (lo que fue, como ya saben mis lectores, motivo principal de las especulaciones de mi Movimiento «David», de los escritores de «Mandrágora» y de corrientes semejantes en otros países por aquella época). Cuando al cabo de algunos meses, yo o mis amigos le hablamos a Molina de Hermann Hesse, nos miró despectivamente: «No, no, no» —graznaba con deleite— «Ya no es Hesse. Ahora es Meyrink». Compré *El dominico blanco,* pero Meyrink poco o nada tenía de común con Hesse, salvo una inclinación a las ciencias ocultas, que en Hesse se orienta más bien a la sabiduría oriental. No pasé de leer cincuenta páginas. Cuando Hesse recibió el Premio Nobel, Molina fue a darme la noticia como quien va a compartir el premio. Los de «Mandrágora» no se interesaron nada por «Demian» ni por ningún libro hermano. Miguel Serrano, en

cambio, lo leyó y, más tarde, hizo amistad (y publicó una entrevista) con Hermann Hesse, con quien departió muy silenciosamente, como conviene a la atmósfera de nirvana en que se iba sumiendo, rodeado de la majestad de las montañas suizas, ese occidental que terminó sus días en la contemplación budista.

También fue el Chico Molina el que primero detectó a Teilhard de Chardin, cuando aquí ni siquiera se le nombraba. Me atosigó sin decirme nada explícito, pero llevando el libro *El medio divino* frecuentemente a mi casa. Era divertidísima la impresión que me causaba su pronunciación del francés cuando me nombraba su título original, *Le milieu divin*, que en sus labios se convertía en *Le milieu du vin* (*El medio del vino*). Poco demoró en hacerse Teilhard de Chardin núcleo de curiosidad del diletantismo que exhiben *ciertos* sectores de *ciertas* capas de *ciertos* ambientes de *cierta* cultura en Chile. Uno de nuestra generación (no escritor ni artista) se acercó a Molina con otra obra del sacerdote francés... pero recibió una despreciativa acogida: «Ya no es Chardin. Es Lupasco». Demoré en saber quién era ese Lupasco. Solamente encontré su nombre citado por Octavio Paz en su libro que me regaló al venirme de México en 1956, *El arco y la lira*. La referencia me dio a saber que la materia que trataba Lupasco eran las matemáticas, o, en todo caso, entran en ella los números, cosa que nunca sucede en las obras de Teilhard de Chardin, y que no hay entre ellos relación alguna.

Esta especie de burla ya nos estaba impacientando. Y otra modalidad de Molina también nos irritaba mucho. Tenía un sistema muy ingenioso para sustraer libros de los estantes, de sus amigos. Aunque, a decir verdad, él fue saqueado (no me acuerdo por quién) en su biblioteca de escritores surrealistas. Debo decir que fue tanta mi impaciencia por obtener, a cualquier precio, *Demian*, que le encargué a Carlitos de Rokha robarlo de la Biblioteca, fuera como fuera. Carlitos era, aparte de un estupendo poeta, muy inocente, y corrió por mí el riesgo. El libro llegó a mis manos. Me costó, después que ya fue obtenible en cualquier librería, devolverlo a la Biblioteca Nacional. Espero que su director no me vaya a cobrar ahora aquella edición, porque Molina, con su sistema, se llevó mi *Demian*. Para ello, me engatuzó con una obra de Thomas Mann que él andaba trayendo: *Tonio Kreuger*. Hizo como que me la prestaba en trueque. Al irse, comprobé que ni *Tonio* ni *Demian* quedó en mi casa.

Lo que más indignaba a Molina era el recelo con que Huidobro le prestaba libros de su biblioteca. Lo obligaba a leer en la casa, a pocos metros de las habitaciones, y nunca le concedió sacar ningún volumen. Lo más espantoso fue que este pasó por casa de Vicente con una obra de un autor acá desconocido: *Elementos de la grandeza humana,* de Rudolph Kassner. *El libro,* en edición francesa (en castellano no existe, o, simplemente, nunca ha estado en nuestras librerías) *lo poseía Huidobro.* Y lo más espantoso que pudo haberle pasado a Molina fue que Huidobro, sin necesidad alguna, le robó la obra de Kassner por los siglos de los siglos. No sé por qué ese episodio me recuerda aquella peripecia en que los bromistas hijos del Embajador norteamericano que compró aquel castillo de la novelita de Wilde casi matan de miedo al fantasma de Canterville poniéndole en su camino un falso fantasma. Molina todavía empalidece.

Realidad y poesía

«La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador; la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas sino en no alejarse del alba».

Esta afirmación, una entre centenares con que Huidobro postuló su Creacionismo, está en un manifiesto suyo que, en una forma más definitiva, explicó en una conferencia en el Ateneo de Madrid, en 1921.

A causa —con toda probabilidad— de la cantidad de infundios y acusaciones en que se le enredó durante unos años sobre la paternidad de la escuela, es posible que Huidobro no quisiera ya hablar de Creacionismo en la época en que los jóvenes chilenos lo conocimos.

«El vocablo virgen de todo prejuicio...». Solo estas palabras de la proposición de Huidobro, citada al comienzo de este artículo, ya invitan a una reflexión. Entiendo por *prejuicio,* en este caso, un «significado»; de manera, pues, que lo que proyectaba Huidobro era liberar a la palabra de todo significado.

Por su parte, Paul Eluard quiso hacer lo contrario, o, dicho de otro modo, lo mismo en sentido inverso. No es a la palabra a la que quiere desligar y mostrar en su libre pureza: es a las cosas. Para Huidobro el asunto resulta —en su teoría— un conflicto. Aunque se piense que no lo es, ya que no solo él (en *Altazor* especialmente) escribió poemas de palabras despojadas de significado, *palabras desnudas,* digamos que el conflicto se alza de todos modos, porque algo, un sonido, una semejanza fonética, una aliteración cualquiera, traen, por asociación, la imagen, el lastre, de una realidad ya anteriormente nombrada: con lo cual el intento se frustra. ¿Se desdice Huidobro cuando en la misma proposición asevera que «en todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente que está debajo de la palabra que las designa»? En otros términos:

BIBLIOTECA

propone divorciar a las cosas de las palabras que convencionalmente las designan, pero no para aislar y potenciar estas sino para «descubrir» las nuevas palabras que convienen a la realidad, y que yacen latentes en el seno de las cosas. «La palabra virgen de todo prejuicio» necesita, de todos modos, anclar en un nuevo *prejuicio,* esto es: vuelve a servir de «significante». ¡Y nosotros que habíamos entendido que las nuevas palabras iban a quedar libres! No. Las *nuevas* palabras que busca Huidobro *no designan.* Cumplen una función más alta: se mantienen cerca del *alba.*

Eluard es asunto aparte y divergente. Quiere liberar a «la realidad» de la palabra que la nombra. «No tengo por qué creer —dice— que la realidad es tal cual yo la veo». En términos de Simone Weil: «Ver un paisaje tal como es cuando yo ya no estoy allí». Eluard pretendía sorprender la cosa desnuda, antes de ser nombrada, antes de ser vista, y poder mostrarla sin intervención de la conciencia. Como se requeriría de una operación ajena al dominio de la lengua y de todo pensamiento formulado en palabras, y él era un poeta, se dio a la misión imposible: desarrollar su método gnoseológico en palabras, claro está. Su procedimiento consiste, exactamente como en las paradojas o desarrollos del budismo Zen, en hilar oraciones e imágenes a base de negaciones de negaciones... hasta borrar al «sujeto».

No respondo de que haya reverberado siempre *la realidad tal como es en sí,* pero creo haber tocado en su poesía un supremo silencio, una ausencia irrefutable, la «clara luz del vacío».

Apuntes sobre Juan Emar

Este escritor, del que he hablado solo indirectamente, merece una cantidad de observaciones críticas. Ya he mencionado las que Ignacio Valente ha publicado en *El Mercurio*, y no son sustituibles, como tampoco uno debe guardarse la propia opinión.

De sus cuatro libros, únicamente *Diez* fue publicado por cuenta de dos editoriales chilenas, desde luego: Ercilla, en 1937; y la Universitaria, en 1971. Son diez narraciones: Cuatro animales, Tres mujeres, Dos sitios, Un vicio.

Parten sus relatos de hechos aparentemente nimios, o corrientes, o absolutamente ficticios. El aporte de lo onírico no me parece su característica principal. Ciertamente suministra muchas de sus visiones más originales, y, además, se vierte por el conducto de ciencias esotéricas (Eliphas Lévi: *Historia de la magia*) o expresamente concientificado. Lo más importante es lo que sigue: una lógica extrema, una lucidez y minuciosidad excesivas, hasta una locura aparente, por exceso de razonamiento. Coincide, y no pocas veces, con reflexiones propias de la matemática, así, el tratamiento que da al problema de la *unidad* (en un cuento) y, en otro, de hecho, una increíble aproximación a la teoría de los *conjuntos*. Cuando Juan Emar escribió y publicó su libro (en 1934), ni se enseñaba el tema en los colegios, y su problema era propio de libros especializados. Aunque Emar hubiera leído estos, el tema aparece intuido evidentemente de las observaciones y sucesos cotidianos que describe en sus relatos. Permanece, de todos modos, en el ámbito literario. Su método de progresión lógica se encadena de inducciones, deducciones, premisas, corolarios, análisis y extensiones que se estructuran hasta configurar una maquinaria matemático-sensible. La cavilación suya, por otra parte, ocupa el sitio propio de la filosofía. Por ejemplo: la operación que realiza tratando de «aprehender» la realidad de un hombre que tiene frente a él

en una sala de espera. Invito a nuestros filósofos —pienso, por ejemplo, en mis amigos Juan de Dios Vial y en Félix Schwarztmann— a que lean a Juan Emar; sé que les interesará con apasionamiento. Aquella operación a que me refiero es minuciosa. En su intento de capturar la realidad del hombre aquel, objeto de su tarea cognoscitiva, se le reduce a una porción mínima: un pliegue minúsculo del bolsillo del chaleco y, como unidad última, una pelusa que yace dentro de él. En una dirección contraria, moviéndose desde lo pequeño a lo grande, el barrigón aquel (pues el humor de Juan Emar casi nunca está ausente) vuelve a esfumarse, ya que al intentar captarlo desde la parte al todo, el objeto observado desborda hasta su entorno, hasta confundirse con planetas, cielos y constelaciones: con el todo. «Pero, ¿y el gordo mismo, el gordo en sí?», se pregunta Juan Emar.

El sentimiento poético interviene en tres acepciones: como inductor de estados de asombro y contemplación; como instrumento cognoscitivo inmediato; como revelador de exaltación frente a la belleza de lo natural o de lo artístico mismo.

Por otra parte, la sensibilidad de Juan Emar pertenece a un terreno que —para hablar esquemáticamente— corresponde al que maneja Proust, pero es mucho más intelectual. La diferencia es que Proust ha constituido toda una novela sobre la base de una hipersensibilidad sensorial, a la vez que una minuciosa y sutil psicología con gran número de rasgos y de personajes. En cuanto a sensaciones, puedo aseverar que Juan Emar es menos convencional, menos deudor de la tradición literaria, y, en cambio, más original, más personal y bárbaro, entendiendo este calificativo como «de primera mano». Me gustaría, por ejemplo, poner frente a frente largas páginas de Proust y otras de Emar, con contenidos sensoriales de similar naturaleza, a fin de poder hacer comparaciones. Y en cuanto a psicología hay que conocer las profundidades y sutilezas *emarianas,* que casi no tienen semejanza con ninguna otra.

Tiempos simultáneos, desdoblamientos, suspensión de la conciencia individual en un vacío intertemporal y otras experiencias insólitas no las hemos encontrado nunca en otras obras con la autenticidad, originalidad y clarificación que solo Juan Emar puede ostentar como dueño absoluto.

Dos de nuestros defectos

Dos defectos, que indican un mismo rasgo en su anverso y su reverso, han advertido desde mucho tiempo nuestros escritores y sociólogos en el medio literario chileno, por no decir en todo ámbito de convivencia y desavenencia. En el prólogo al libro *Diez*, de Juan Emar (en su segunda edición, de la Editorial Universitaria, 1971), Pablo Neruda se refiere a las rencillas entre nuestros escritores y a la habitual malevolencia y envidia: «(...) falta dignidad a la colmena». La verdad es que Juan Emar no entró en ese juego. Hasta 1964, año de su muerte, publicó sus libros sin hacer nada por sobresalir. Neruda afirma —y sé que tiene razón— que Álvaro Yáñez (Juan Emar en la literatura) no tuvo amigos; o que los que él creía que eran sus amigos, no lo eran. Es posible. Sin embargo, algunos, entre los que contábamos con veinte y tantos años menos que Emar, lo apreciamos y quisimos. Sus libros *Miltín 1934*, *Ayer* y *Un año* (ambos de 1934) despertaron nuestra absoluta admiración. Braulio Arenas, Teófilo Cid y el que escribe lo estimamos siempre de un cerebro de contornos geniales. Ni más ni menos. Muchos años después, el joven crítico José Miguel Ibáñez, alrededor de 1971 o 72, escribió con certeza excepcional sobre el libro *Diez* y, luego, sobre los otros dos libros, que muy pocos poseemos. Expresó su elogio crítico sin reserva. Una editorial argentina adquirió de la familia todos los derechos sobre la obra publicada y la que aún permanece inédita. ¿Y qué pasaba aquí, fuera de esas excepciones? Los chilenos no conocían la obra de Juan Emar, y aún conociéndola, no supieron valorarla. El propio Prólogo de Neruda es un error de punta a cabo. Nada tiene que hacer Emar con Kafka. J.M. Ibáñez lo compara con Michaux. Yo lo comparo al mejor Marcel Jouhandeau: al de *Monsieur Godeau intime*. Estamos muy cerca, creo, de entenderlo mejor que Neruda. Huidobro era amigo de Juan Emar desde la infancia. Que se me perdone la in-

discreción; pero cada vez que hablaba de los libros de «Pilo» (como lo llamaban sus familiares y amigos), nos decía invariablemente: «Escribe con las patas». Muy de Vicente su expresión. No mal intencionada. Respondo. Simplemente desaprensiva; poco generosa. En cuanto a las polémicas de Neruda, Huidobro y De Rokha, hicieron historia. Los denominé, en su época (1935), «los 3 antimosqueteros: uno contra todos, todos contra uno».

Viniendo al tema de este artículo, esta es mi observación. El chileno presenta una curiosa conducta, que se muestra en dos formas opuestas y contradictorias. Darían para un ensayo antropológico.

Una: Todo lo chileno es extraordinario; hay que rechazar lo extranjero. Un ejemplo: un crítico santiaguino (que ya no vive) reprochó reiteradamente un ciclo de conferencias —y todas muy inteligentes— que se efectuó, durante dos o tres semanas, en conmemoración del Dante. «Mejor hay que preocuparse y estudiar a nuestros autores», comentó.

La otra actitud: Un poeta chileno ha terminado una obra de poesía: le confía a un amigo bastante inteligente: «Esto podría firmarlo Rilke». Respuesta: una sonrisilla compasiva. ¡Cómo va a ser posible que este, este, que yo veo casi todos los días, que estudió conmigo en la Universidad...!, etc. No. Imposible. Yo lo veo casi a diario.

Se necesitó que los chilenos supieran que Huidobro fue decisivo en el movimiento de vanguardia europeo para que comenzara a considerársele. Por su parte, la Mistral no perdonó jamás a sus compatriotas el no reconocerla, aunque fuese con el Premio Nacional. El Premio Nobel debe de haberle sabido a hiel, por todo esto. ¿Y Neruda? A lo mejor, sin consagración en el extranjero, pocos chilenos hoy lo estimarían. *And so on...*

Sobre Juan Emar

En 1935, Juan Emar (Álvaro Yáñez Bianchi. 1893-1964) publicó tres libros; *Miltín* 1934, *Ayer* y *Un año*; a los que la entonces Editorial Ercilla agregó, en 1937, *Diez*, obra que fue reeditada en 1973 por la Editorial Universitaria, con prólogo de Neruda. Nada especial ocurrió con aquellas ediciones de los años 30. Hasta 1973, Emar fue un desconocido. Contando, por su posición, con innumerables relaciones en Chile y en países extranjeros, anduvo entre la gente vestido de incógnito. No tenía ese carácter un sí es no es desvergonzado que parece indispensable para alcanzar éxito en algún campo, sobre todo en la carrera de las letras. Con la segunda edición de *Diez*, en 1973, observamos la desproporción que significaba la nombradía internacional del «boom latinoamericano», mientras Juan Emar quedaba en la sombra dentro de su propia patria. Conformémonos. Juan Emar no sufrió por su anonimato ni tampoco dejó de crear. En 1973 el crítico Ignacio Valente batió palmas por la aparición de *Diez* en su edición de la Universitaria. No contento con ello, agregó en *El Mercurio* dos certeros y tajantes comentarios. Cosa inusual en un crítico: no temió errar. Su elogio fue sin reserva. A partir de esos artículos, varias casas editoras extranjeras se interesaron por la obra de Juan Emar. Ahora Ediciones Carlos Lohlé, acaba de publicar en Buenos Aires la primera de tres partes de todo lo escrito. Son poco más de 300 páginas de la obra completa (que sobrepasará las 5.000 páginas) cuyo título general es *Umbral*.

Conozco solamente los cuatro primeros libros que mencioné en este artículo. Aquí solo me cabe limitarme a nombrar las casas editoras que publicaron los libros de Juan Emar: Ercilla y Universitaria, en Chile; Carlos Loblé, en Argentina. Y nombrar, también, en los que pregonaron sin reservas la magnitud creadora de Juan Emar: Braulio Arenas, Neruda, yo mismo y José Miguel Ibáñez, que no vaciló, en todos sus ar-

tículos, en estimarlo genial, «(...) Su genialidad extraordinaria, que debía haberlo convertido en el gran narrador chileno de este siglo (...) No me resisto a hacer ciertas comparaciones (...) Ya Neruda fue delante de nosotros, parangonando a nuestro Juan Emar nada menos que con Kafka (...) Me animo a forjar otra, en relación a Pirandello (...) Cabría también relacionar a Juan Emar con Proust por el tratamiento obsesivo que da al problema del tiempo y de la memoria (...) Y aún de Joyce cabría hablar aquí (...) Y tampoco estaría de sobra el nombre de Sartre, por el intento afín de crear una novela metafísica cuyo transcurso narrativo encierra toda una ontología (...) Juan Emar es quizá el único narrador chileno de este siglo que puede traducirse, editarse y leerse con verdadero interés fuera de Chile». Exacto. No hay exageración.

El lenguaje poético

Con evidente connotación filosófica, los lingüistas modernos asignan al habla una función principalmente comunicativa. Tanto en los libros especializados como en los más elementales empleados en la educación escolar se pesquisa con insistencia ese mecanismo, señalando en todo análisis de textos, al *destinador*, al *destinatario* y al *mensaje.* Nada podría objetarse al esquema, salvo que hay un tipo de lenguaje que reclama para sí un tratamiento mucho más sutil: la poesía.

Mientras los lingüistas clasifican los tres tipos de funciones del idioma: la *emotiva,* la *conativa* y la *referencial,* constituyendo la segunda la paradigmática, a mí me parece que hay que sugerir otra: y que es la perteneciente a la poesía. Para los lingüistas, la *función conativa* define con mayor propiedad al habla: es aquella en que un sujeto hablante (el *destinador*) se comunica con otro, que es el *destinatario,* y su intención medular, aparte el contenido del *mensaje,* es *principalmente* el comunicarse: establecer el vínculo por medio de las palabras. Como variedad —elemental, por cierto— de esta función conativa cita Jakobson a Malinowski, quien observa el hablar de tribus primitivas y el primer «hablar» del niño: que es exclusivamente un intento de «establecer la comunicación: verificar el circuito». Malinowski califica ese lenguaje como «de función *fática*» (nótese que no es «fáctica»), y también lo atribuye a los pájaros del tipo «parlanchín». La verdad es que todo grito o canto de pájaro, sea cual fuere su especie, generalmente es «fático», y su intencionalidad, si bien es la de establecer la comunicación, también alcanza a tener una significación distintiva; agresiva, encantatoria (a la hembra), etc. Pero por otra parte, existen cantos y gorjeos despojados de todo mensaje, y no involucran ninguna intención de comunicarse: por ejemplo, el canto del ruiseñor: canto que es mucho más variado y hermoso cuando se desenvuelve como *juego,* al margen de toda intencionalidad

de naturaleza vital o biológica y de todo diálogo. Ese canto *lúdico* no ejecuta ninguna función *fática,* ni *conativa.* Es gratuito en cuanto a objetivos utilitarios y es extraordinariamente libre y creador.

La poesía, pues, es un lenguaje —no siempre en todas las obras ni en todos los autores— absolutamente carente de función conativa. Puede darse con función *emotiva,* o con función *referencial;* pero la función *conativa* no es evidente, por mucho que todo tipo de poesía se dirija a *otros.*

Ahora bien: aunque exenta de intencionalidad comunicativa, nace, eso sí, de la necesidad de un hombre (el poeta), de establecer esta clase de comunicación: entre una masa amorfa de sentimiento y de pensamiento preparlante, que embarga, inicialmente al poeta, y su progresivo constituirse en *palabras,* y luego, en una entidad lingüística, totalmente autónoma: el poema. El vínculo al que se ve compelido a establecer el poeta es aquel que liga a su conciencia íntima con «la conciencia de su conciencia», para cuyo efecto las palabras en su selección y organización se convocan y conforman moldeadas por el primer espíritu, eso que tradicionalmente es llamado *inspiración.*

Paraísos artificiales

En casi todas las épocas, los artistas y los augures echaron mano a fármacos y sustancias para entrar en estado de trance: Baudelaire y Thomas de Quincey, Rimbaud y, en nuestro siglo, los que, como Ginsberg, intentan extraer de la realidad su verdad escondida. Huxley experimentó seriamente con alucinógenos, y hasta los recomendó en su libro *Las puertas de la percepción.* En sus páginas encontramos un pasaje dedicado a un éxtasis de Santo Tomás de Aquino, comparando la vivencia de este a la que otorgan ciertas drogas. El santo manifestó que, después de sus momentos de «contemplación infusa», ya no tendría interés alguno por escribir otra especie de *Summa Theologica,* ¿Qué ocurre en ese estado?, nos preguntamos.

Karl Jaspers, en su *Introducción a la filosofía,* escribe que existe, normalmente, una separación, una distancia y distinción entre sujeto y objeto. Para que el sujeto pueda pensar o apreciar un objeto (de la vida real o imaginaria, o un tema de reflexión), es preciso que el sujeto sea uno y el objeto otro. Ahora bien: el filósofo alude a las experiencias místicas. Citando a Plotino, describió que de aquel *sueño* se vuelve con la sensación de la más infinita dulzura y sosiego. «No hay sujeto sin objeto, ni recíprocamente» (Schopenhauer). Cuando ambos se funden, en la experiencia mística (es el ejemplo), *se extingue el Yo.*

Por las experiencias clínicas, usando un alucinógeno, se revelan muchos síntomas. Uno de ellos es la sensación de estar estrechamente unido a todo lo exterior. El sujeto de experimentación siente que los sonidos y los colores entran a través de su cuerpo; y, a la vez, cualquier movimiento que él haga ejerce acción sobre las cosas del entorno. El movimiento de un brazo traza una línea de color fulgurante. ¿Se desprende de eso que el sujeto se una, funda y disuelva en el gran todo? No. De ninguna manera. Tanta belleza es sumamente falaz; la mejor

prueba es que los drogadictos habituales dejan de ser tales, «abandonan la droga, salvo que se trate de psicóticos» (Dr. Armando Roa: *La marihuana*). Las conclusiones de Huxley —con todo el respeto intelectual que me merece— son equivocadas en cuanto asimila los efectos de un alucinógeno a una experiencia mística. Es el mismo error de aquellos grupos que, en grandes países desarrollados, consumen drogas bajo la convicción de que conducen al «conocimiento unitivo».

Me acuerdo de haberle preguntado a Huidobro, en una oportunidad, si había usado drogas. Su respuesta fue positiva: «solo una vez». Apenas recuerdo qué sustancia química era. Huidobro no tomaba vino sino en las comidas; era sumamente sobrio. Años después quise saber si el poema «Boca de Corazón» lo había escrito bajo influencia de alguna droga. Lo negó. Pero estos versos son «raros»:

(...) Estoy solo y blanco
Miro la vida que se levanta
Miro los ojos azules y los ojos negros
Siento la gracia desnuda de estos campos
Cuando los colores se quedan dormidos en su color
Y sufro a pesar de la luz desparramada (...)
La tarde se llenaba de aparecidos en oscuros ritos
Yo me alejaba solo y blanco.

Sobre la notación literaria

Como un modelo que todavía no he visto desarrollado en libro alguno se alza en la poesía universal un sistema de escritura que intentó Mallarmé en su célebre poema *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard.* En este —si bien el texto es una muestra de tal escritura— casi lo principal es la proyección que arroja. Los autores se limitan, desde entonces, a comentar más el Prefacio que el poema mismo, y es que en su programa no puede uno menos de anhelar la transformación que él predicaba. Formuló, en su libro, que la escritura del texto debía constituir una especie de partitura, compuesta en una tercera parte por los «blancos» y las otras dos terceras jugando entre ellos tal como las voces de una sinfonía sobre el silencio de la página.

Las voces estarían diferenciadas por las familias y tamaños de los caracteres tipográficos, y las palabras y frases estarían interrumpidas o yuxtapuestas a las otras voces, de manera que el discurrir lineal, peculiar a toda escritura verbal, se convertiría en una polifonía, de mayor o menor unidad armónica.

«Se evita la narración —escribe Mallarmé en el Prefacio—. Todo ocurre, hipotéticamente, por síntesis». La lectura del poema es engorrosa, hay que confesarlo. Exigiría ser pronunciado efectivamente por varias personas, representando cada una de estas a cada una de las frases o secuencia de frases impresas con igual tipografía y tamaño. «Mallarmé decía inspirarse en la música —comenta Stravinski—; la verdad es que ha fecundado tanto a la música como a la poesía». Los poetas de nuestro siglo tomaron de Mallarmé el aspecto no musical sino gráfico de la escritura mallarmeana; suprimieron (aunque ahora el método está muy dejado de uso) los nexos gramaticales y la puntuación, queriendo, al contrario que el modelo francés, implantar un texto inmóvil como un cuadro, que debería poder leerse en cualquier dirección. La poesía

que, según el término de Apollinaire, pasó a llamarse *cubista,* es la más directamente deudora de Mallarmé.

Huidobro estimaba que era absurdo hablar de «poesía cubista», puesto que «en un poema no hay cubos». Así, se formó un malentendido muy singular: lo que quería ser semejante al arte musical en su movimiento y en su implicación estructural terminó por asimilarse a la pintura. Como en los tiempos del cubismo pictórico los poetas y los pintores andaban y programaban sus corrientes estéticas en estrecho contacto, la tentativa mallarmeana tuvo un efecto divergente. El tiempo musical fue trocado en espacio. Los caligramas fueron su mejor ejemplo, aunque no el más frecuente.

A muchos años del poema de Mallarmé y su célebre método de escritura, vemos en Chile un libro escrito en tres planos. No se trata de literatura, sino de filosofía. *Descartes: meditaciones metafísicas*, perteneciente al filósofo chileno Juan de Dios Vial. Él quiere «presentar una serie de textos de la filosofía poniendo ante los ojos, *in vivo,* concretamente, las galerías interiores, las articulaciones sutiles, las formas propias del pensar filosófico». Lo notable es que emplea —sin haber conocido anteriormente el poema de Mallarmé ni su tipo de escritura— una «escritura triple».

Desarrolla su sistema de notación en tres planos: a) en la mitad superior de la página, el lado exterior está ocupado por el texto original del filósofo estudiado; b) en el lado interior, y con tipo cursivo, se muestra en frases breves, y paralelamente al texto sobredicho, una columna de glosas, que señalan los elementos esenciales de cada pasaje; c) en la mitad inferior de la página, y a todo su ancho, en caracteres tipográficos más grandes, Vial desarrolla lo que él denomina Notas, las que por supuesto, son bastante más que «notas»: es su trabajo de exploración, busca y encuentro de las articulaciones e hilos conductores del pensamiento del filósofo en examen, su interpretación y la síntesis. El juego de estos tres ejes permite una lectura múltiple, ya se empiece por uno u otro de esos tres ejes. A juzgar por su resultado en la docencia, el libro de Vial ha constituido un éxito.

Significación de Huidobro

Se me ha preguntado innumerables veces qué fue exactamente lo que significó en nuestra literatura la «generación del 38», a la que pertenezco. Desde luego: la denominación no cubría —como piensan algunos— a todos los que publicaron o salieron visiblemente a luz alrededor de aquel año; califica, según mi parecer, a un grupo de jóvenes que, cercanamente, o a alguna distancia, giró en torno de Huidobro. No es que el poeta creacionista los haya signado en la letra; pero sí que suscitó, casi en todos, un despertar a la propia personalidad. Huidobrista, o huidobriano, en estricto sentido, puede decirse que no existió ninguno. Con todo, le debemos a aquel «antipoeta y mago» una claridad de conciencia que difundió tanto en nuestro propio espíritu como en la tonalidad anímica chilena. Reinaba acá, entonces, un estilo de vida, de pensamiento y de costumbres muy semejante a lo que Diego Portales llamó «el peso de la noche»; nuestro modo de comportarnos (los escritores) circulaba por los cauces conocidos de una vieja bohemia trasnochada, transida de fuerte y vaga emotividad, y no es raro que, de continuar de ese modo las cosas, la expresión poética no habría despegado de una sensibilidad espesa y soterrada, con todas las consecuencias imaginables tanto en la literatura como en la conducta. El peso de la noche, o lo que Hermann de Keyserling llamó «la gana» suramericana (y no sudamericana; sigo aquí la ortografía que eligió Zig-Zag en 1940, al editar las *Meditaciones suramericanas*), tuvo su espléndida y genial manifestación en *Residencia en la tierra* y siguió resonando, aunque ocasionalmente, en las siguientes obras de Pablo Neruda. La llegada de Huidobro en 1933 (su último y definitivo regreso) nos libró —no de la sujeción *literaria* a Neruda, como creen muchos— de la pesantez que provocan los estados de ánimo de una Naturaleza demasiado poderosa y aplastante. Si en Neruda esa misma Naturaleza americana muestra con admirable *transparencia* su *opacidad*, con

exacta luz su penumbra, en nosotros o en cualesquier otros no habría producido otra cosa que lamentos informes en lo que escribiéramos y que inercia y rutina en lo que hiciéramos. Impotencia elemental, «miedo original», «hambre primordial» (H. de K.), sensaciones que subyugan, indeterminación de la conciencia, sentimentalidad difusa, son algunos rasgos que lo *telúrico* imprimía en el alma americana, y, por cierto, Chile no era una excepción. Hoy es ya común oír y leer que lo telúrico motivó la poesía de Neruda. En mi tiempo, solo los que habríamos leído a Keyserling (que no conoció la obra nerudiana) aplicábamos esa categoría. Y nos subyugaba, tanto por su valor intrínsecamente poético como porque expresa un modo de ser que moraba crónicamente en el fondo de nuestra alma nacional. Lo vio, lo palpó, lo tituló, certeramente Portales; y fue justamente un siglo antes de que Keyserling, pensador alemán, intuyera, con eminente genialidad, la estructura y las secretas funciones de nuestros estratos más íntimos. Huidobro, pues, aunque en el reducido campo de la literatura, provocó una verdadera revolución del ánimo en Chile. No se piense, sin embargo, que fue tan reducida su influencia. La poesía moderna, por muy minoritaria que sea en su lectura, opera por radiación sobre todos los otros campos. Desde luego, a partir de Huidobro y de las escasas publicaciones que realizamos sus amigos jóvenes, la mentalidad comenzó a cambiar. La crítica especializada, las nuevas promociones de profesores e investigadores (Mario Góngora, Jaime Eyzaguirre, Dr. Armando Roa, Dr. Julio Dittborn, Roque Esteban Scarpa, Cedomil Goic) y quienes lo frecuentaron o que conocieron su obra, algo y tal vez mucho le deben a Huidobro. Se encaró nuestra realidad con otro temple. Un estancado provincianismo que era una tónica dominante, fue remecido y removido. El «nuevo ánimo» que trajo Huidobro a la poesía, al pasar desde su zona —inclusive a causa de las querellas de capillas literarias, cuya importancia hasta hoy mismo no se ha sabido ponderar positivamente— a la de la enseñanza en colegios y universidades, al periodismo y a la crítica, y finalmente, al gran público, como hoy lo presenciamos, se tradujo en una general *actitud antipesantez,* que ha influido, innegablemente, en todos los ámbitos. Esa es, a mi entender, la mayor transcendencia de nuestro poeta creacionista. «Inventa nuevos mundos» (de Huidobro) embistió contra el «Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando» (de Neruda), poniendo en choque los

principios elementales y contrarios «cielo-tierra». Tal lucha, lejos de ser estéril o perjudicial —como tantos críticos y autores creen— es útil, y no desvaloriza al uno en desmedro del otro. La polémica era conveniente y deseable. ¡Siempre, en toda la historia de las artes, la filosofía, las ciencias y las religiones, ha habido corrientes y escuelas! Motivan grandes obras, abonan a espíritus en potencia y promueven contenidos y formas.

El Creacionismo, que como teoría estética no tiene en verdad mucho de novedoso, fue, no obstante, como lo presentó Huidobro, un elemento impulsor para la poesía que él escribió y para quienes lo siguieron. Sobre la tan bullada disputa entre nuestro poeta y Pierre Reverdy respecto a la paternidad de la escuela, ya se ha esclarecido lo suficiente. En una obra del profesor norteamericano René de Costa, publicada en Madrid en 1975, en que figuran decenas de artículos y ensayos de autores de diversas nacionalidades, se establece que Huidobro empezó a concebir en Chile, alrededor de 1913, algo parecido a lo que Reverdy, sin conocer a este, también estaba buscando en Francia; y el profesor De Costa deja en claro la semejanza natural de la obra *El espejo de agua*, de Huidobro, editada en Buenos Aires en 1916 y reeditada en Madrid en 1918, con lo que Reverdy estaba escribiendo por esos mismos años, ambos con desconocimiento completo uno del otro, hecho reconocido por Reverdy. Se trató de una afinidad de almas (lo declararon ambos poetas apenas se encontraron en París y leyeron sus respectivos poemas), reflejada impresionantemente en el libro de Huidobro y en *La lucarne ovale*, del poeta francés, Pero nuestro poeta se alejó muy pronto, con una velocidad de meteoro, hacia *invenciones* poéticas de audacia extrema y, sobre todo, de originalidad y angelidad inigualables, invenciones que Reverdy no pudo o no quiso seguir, pues le interesaban otros caminos. Antonio de Undurraga, poeta y crítico chileno, trazó en un estudio, publicado por Aguilar en Madrid hace dos décadas, toda la historia de esa mal entendida querella y mucho más que eso: el itinerario ideológico, el sentido y las connotaciones filosóficas e histórico-literarias de la poesía de Huidobro. Con acuciosa veracidad, transcribió más de 300 imágenes y metáforas de poetas españoles y latinoamericanos que están explícitamente derivadas de imágenes-claves o imágenes-modelos de los que yo encuentro que son los más fulgurantes poemas de Vicente Huidobro: *El espejo de agua, Poemas árticos, Ecuatorial, Tour Eiffel, Hallali, Horizon carré*;

poesía que descuella en grado eminente, por su calidad imaginística, sobre toda la poesía de su tiempo, comprendida la de Apollinaire. Esto que afirmo no deberá entenderse como que coloco a Huidobro por sobre todos los poetas modernos; le doy solo un significado absoluto si nos mantenemos dentro de los márgenes de la poesía cuya substancia es la *imagen.* En otra especie de poesía, nuestro autor no explora, o, de hacerlo, no logra relevancia importante. No es un poeta que ofrezca frutos significativos propios de incursiones en lo profundo de la conciencia, y, por otra parte, cuando expresa experiencias afectivas no sobrepasa un nivel mediano. Me declaró, una y otra vez, cuando había ocasión, su disgusto (temperado por su humor y su amistad) porque a mí no me interesaban otros libros fuera de los nombrados: «Usted es como Larrea —me decía—: solo estima mis primeras obras». Sin embargo, yo prologué la tercera edición de *Temblor de cielo*, publicada aquí en Chile quince años después de su muerte, y declaro mi predilección por otros libros que los antedichos. *Mío Cid Campeador* y *Gilles de Raiz. Altazor* es un venero de ricas piedras preciosas, pero el edificio no fue construido. Hago la observación que el poema —incluido por primera vez en mi *Antología de Huidobro,* Zig-Zag, 1945— «El Pasajero de su destino» debería haber abierto para él —y para las generaciones que le siguieron— una nueva vía a la poesía. En este poema, con un lenguaje casi exento de imágenes y rigurosamenre intelectual, penetra en terrenos que hubiera deseado desplegar el mismísimo Mallarmé. Solo allí encontramos en Huidobro la aptitud para una poesía metafísica.

Lo que sea la «Generación del 38» tiene que ser examinado a la luz de aquel resplandor cuando, todavía deslumbrante, comenzó a operar en nuestro país en su último regreso, en 1933; pero, a la vez, se tendría que analizarnos no al pie de la letra, sino al pie del espíritu. Braulio Arenas, Teófilo Cid, Miguel Serrano, Adrián Jiménez, Omar Cáceres, yo mismo, y algunos pintores de cuyo nombre tal vez ya nadie se acuerde, emprendimos nuestras propias rutas, semejantes en algunos puntos y completamente originales en otros.

Huidobro no está en nosotros ni como una huella ni como una sombra. Más bien me parece un enorme espacio sin el cual no nos habría sido posible caber.

Los privilegios del libro

Para apreciar debidamente el Libro y lo que afectándole —favorable o desfavorablemente—, afecta por consecuencia a los seres humanos, que son sus destinatarios, es conveniente definirlo.

En sí mismo representa un modo de comunicación, sabiduría y humanización, distinto y singular dentro de la categoría del lenguaje; esto es, una forma privilegiada de la lengua escrita. Como tal, perfecciona y establece de manera perdurable lo que permanece entre todas las expresiones del pensamiento y, por tanto, registra con fehaciente rigor todas las mudanzas que van sucediéndose en la historia de nuestras ideas y costumbres, en la imaginación y en la investigación, comprendidas las propias mudanzas del lenguaje. En este su reino, cumple, además, en grado relevante, la función más elemental de todas: conjugar ecuánimemente la lengua oral, rica en expresividad y vida, pasión y poder adaptativo, con la fidelidad memorable de la escritura: que es tesoro para todos los tiempos. Percibimos, a través de décadas de leer, escribir y reflexionar, que la lengua escrita y la lengua hablada se copertenecen; y bien podría darse el caso de que aquella se mantuviera incólume y apartada de todo trajín, sin perder porción importante de su vigencia, como ha sucedido con el latín: «esa lengua muerta», de cuya fortaleza y poder de síntesis siempre necesitamos echar mano; en tanto que la lengua oral, abandonada a su ductibilidad, en tiempos de grandes conmociones mundiales corre el riesgo de erosionarse, vacilar, tartamudear y confundir sus significados. En Chile —para no referirnos a otros países— desde hace su buen número de años el menoscabo del habla es cada vez más evidente. El rasgo más notorio es su empequeñecimiento cuantitativo. En las conversaciones que escuchamos en la calle, en los sitios de reunión, en los hogares, en los lugares de trabajo, cualquiera sea la posición social de los hablantes, nuestro «castellano» exhibe la indigencia de su vocabulario.

Se habla con no más de 500 a 1.000 palabras. La sustitución e invención de locuciones expresivas no alcanza a suplir el déficit de sustantivos, adjetivos, verbos, modalidades oracionales, reduciéndose progresivamente nuestro capital de vocablos, tal como ocurre con los glóbulos rojos en un organismo que languidece víctima de anemia perniciosa.

La pobreza del habla conlleva la del pensar, y viceversa. La pobreza del lenguaje se traduce, no solo en grosería en su acepción de tosquedad de la conciencia, sino que produce una rencorosa actitud hacia la Palabra, una «procacidad» agresiva en contra de lo que no se posee. La debilidad de la expresión arroja, además, otros síntomas: imprecisión y nebulosidad mentales.

De haber podido presenciar Saussure este espectáculo lingüístico se habría acongojado. Uno está percibiendo la exasperación que emanan las pláticas, por ejemplo, de ciertos sectores numerosos de jóvenes, cuyos diálogos estallan en ademanes mímicos, fragmentos de palabras y, no pocas veces, gritos guturales, cuya violencia es impotente para llenar el hueco que ha dejado una lengua en ausencia. Pero, nuestros hablantes, como hombres que son, necesitan comunicar y expresarse, si no con la corrección del lenguaje literario, con la fuerza y la eficacia propias de la lengua oral y que se requiere para darse a entender y no quedar sumidos en la mudez y la sordera.

Incluso las personas consideradas cultas deben hacer un esfuerzo para no sucumbir en ese caos, pereza mental o inercia anímica; y así es como recurrimos, en parte, a hablar como si estuviéramos escribiendo. Presenciamos el fenómeno, normal en todo el mundo, de que hablamos de una manera cuando estamos muy en confianza, y de otra cuando ya no lo estamos tanto. Dos lenguajes paralelos, pero el informal increíblemente más pobre; y no tan vivo, como quería Charles Bally, discípulo de Saussure. Se observa, además, un derrame continuo de la lengua escrita en el dominio del habla; la incrustación de términos y giros tomados de los libros y de la prensa, expresiones que, las más de las veces, son extraídas de disciplinas con terminologías propias: de la sociología, la medicina, la pedagogía, la literatura, la psiquiatría. Es una especie de *tercer lenguaje;* híbrida mezcolanza de palabras y giros populares con vocablos que supondrían conocimientos superiores. La compensación es espontánea y, naturalmente, no se ciñe a normas; sirve de tónico a la lengua oral pero desvirtúa conceptos.

Así la prensa, y agudamente el libro, lejos de ser letra muerta, son palabra viva; en tanto que el habla —«lenguaje vivo» como diría Charles Bally— sobrevive, penosamente, gracias a la necesidad apremiante de comunicación y a las inyecciones de urgencia que le concede la lengua escrita.

El Libro, definido en este primer plano de la *lengua escrita,* está, hoy día, en todo el mundo civilizado siendo *factor dinámico de toda comunicación* —desde la conversación hasta la especulación más abstracta—, es algo efectivamente insustituible: *es todos los sentidos y toda la conciencia* en desarrollo vital puestos en acción dentro de cada individuo y, acrecentando su poder, en el diálogo, el coloquio, el estudio, la motivación creadora y la autoconciencia en contacto con las otras autoconciencias del medio social.

Por comparación con los medios de comunicación audiovisuales, si bien estos cumplen con una específica labor de informar (y en lo posible enseñar), dado el carácter móvil de sus imágenes acústicas y ópticas, no dejan tiempo ni lugar para la reflexión, el discernimiento, el juicio, y ni tan siquiera para la reacción personal y la actividad intelectual del espectador. McLuhan le asignó una supremacía por sobre el lenguaje escrito. Más espectacular que inteligente, piensa que a la «Galaxia Gutenberg» la está reemplazando la «Galaxia Faraday». Estimamos que sí, y estimamos que no. El mayor peligro a que puede conducir el abuso de los medios audiovisuales es el detrimento de la lengua escrita; del libro particularmente. Reducirlo todo a imágenes que se muestran como cosas concretas es desplazar de la mente el mundo de las ideas, pues estas, hasta la más modesta, no pueden representarse como cosas. Sin embargo, de hecho, en la televisión, se intenta *cosificarlas;* como esto es realmente imposible, lo que está ocurriendo eso sí, es *cosificar* al hombre mismo, convertirlo en un receptáculo pasivo, víctima de los hechos que registran sus sentidos, y expulsar, de ese modo, al pensamiento y al espíritu. Hacer del hombre un objeto es privarlo, finalmente, de su condición esencial de sujeto, pensante, activo, y formador de sí mismo y de su historia. Pero aparte la naturaleza excepcional del *Libro* y su forma verbal escrita, hay que valorizarlo por su contenido. Es múltiple. Estimular la creación, la edición, la distribución, la venta, la producción y la lectura de libros significa mucho más que estimular el comercio de

un artículo o de un producto. Es, desde luego, no solo un producto de autores y editores, sino un vehículo, un instrumento, una herramienta: en términos económicos, forma entre los llamados medios de producción, pues su función es servir para la producción de otros productos: los de la inteligencia, la investigación y la creación, destinados al saber puro o al saber aplicado, al mejoramiento de las ideas, de los modos de vida, de la moral, de la espiritualidad, del desarrollo físico y mental, de la realización de los valores religiosos y, desde luego, instruye y da a conocer todo aquello que en teoría o en la práctica sirve al hombre, en su vida cotidiana más sencilla, como, en niveles superiores, en los estudios de disciplinas y profesiones; tanto en la enseñanza de artes, artesanías o prácticas útiles en la existencia diaria, como hacer gimnasia o mudar a una guagua. El libro provee de todo. Su dominio abarca desde el manual de cocina hasta *El banquete* de Platón.

Cuando pensamos en lo que se hace en muchos países que aspiran a crecer y mejorar, y que promueven la lectura, la investigación, la educación, el desenvolvimiento de la imaginación y el conocimiento de lo que uno es y de lo que la Nación propia ha sido, es y puede llegar a ser en la historia, y se advierte que en ese predicamento fomentan la producción de libros y su más amplia difusión desde la infancia hasta la extrema edad, nos damos cuenta —y nos asombramos por su obviedad— de que al estimular eficientemente a autores, editores, profesores, distribuidores, libreros y lectores no es a un solo producto —El Libro— al que se está estimulando. Es a muchos de sus contenidos más eminentes. Nos basta con abrir el catálogo de una casa editora chilena (que, sin duda, coincidirá bastante con el de otras editoriales) para darnos cuenta de que el *producto* que deseamos se proteja y robustezca *es muchos productos*, a saber: El Arte, la Biología, la Química, la Medicina, la Física, la Técnica, la Matemática, la Filosofía, la Psicología, la Antropología, la Sociología, las Ciencias Políticas, la Economía, la Historia, la Geopolítica, la Geografía, la Ecología, la Filología, la Pedagogía, la Poesía, la Literatura. Fuera del hombre mismo, lo más próximo que tenemos es el Libro. El Libro, nuestro semejante.

Los veredictos

Cada nuevo libro del poeta chileno Humberto Díaz-Casanueva nos trae un laberinto diferente. Desde su ya lejana *Vigilia por dentro* (1931) hasta *El hierro y el hilo* (1980), el autor no ha dejado de habitar zonas del mismo ámbito. Solamente que su manera de habitar (su exploración consciente e inconsciente) ha venido cambiando. El lenguaje de aquel libro de hace 50 años ya casi no tiene nada que hacer con el del que acabamos de recibir de Nueva York: *Los veredictos.* El ámbito —si así puede decirse— es el mismo, o, por lo menos, compone parte de un infierno común. En el trayecto ha ido mutándose su sistema de aprehensión y conocimiento; ha ido variando su lenguaje verbal, su método de búsqueda. ¿Pero hay aún alguna búsqueda?

> Yacía obscuro, los párpados caídos hacia lo terrible
> acaso en el fin del mundo, con estas dos manos insomnes
> entre el viento que me cruzaba con sus restos de cielo.
> Entonces ninguna idea tuve, en una blancura enorme
> se perdieron mis sienes como desangradas coronas
> y mis huesos resplandecieron como bronces sagrados.

Allí, advertíamos una poesía con voluntad de conocer y expresar; su lenguaje tendía a la luz (la luz en medio de lo obscuro). Pronto, parece que la luz le reveló no claridad, sino una obscuridad mayor, y el poeta se embriagó al borde de la nada, pasando esa ebriedad a la palabra. No se puede pedir que esta clase de poesía se aclare en favor de una comunicabilidad a toda costa. Hay que sumergirse junto con el protagonista del asombro y de la extrañeza con que toca aquí y allá cifras dispersas de un inmenso caos, del que se desprenden chispas que nos producen, no una luz, sino la quemadura viva de la experiencia del ser y la nada: pues no otra cosa es su actual producción verbal: una gesticulación significante

frente al horrible enigma de existir y de saber, de existir e ignorar, de saber y perder el conocimiento, hasta refugiarse en símbolos propios con sabor a liturgias y exorcismos. En *Los penitenciales* escribió:

> Duele la carne salida de la nada
> y que allí retorna
> pero llena de candentes
> escrituras.
> Me arranco la carne de mi carne (...)
> Duele la memoria en que
> disiento.
> La nada que me espera
> ¿ha sido ya la
> misma?
> ¿Torno si muero al fondo
> donde puedo seguir siendo
> ninguno
> como si nada hubiera
> sucedido?
> Mi memoria está nevando
> en otro mundo
> Mis ojos se parten como
> hongos.
> La lágrima prolonga a la
> mirada.

Los veredictos, poema editado en Nueva York y París, número 1 de una colección de «*Cuadernos de poesía y prosa de América y España*» (Editorial El Mairén, 1981), es una especie de continuación del difícil libro *Los penitenciales,* aunque me parece que este es más explosivo. «Es —dice la editorial en la presentación del libro de Díaz-Casanueva— la experiencia trágica del hombre de nuestra época». El poeta se sume en los abismos del ser, abrumado por preguntas esenciales sobre sus orígenes, su muerte, su mundo, su culpa, su responsabilidad.

El poeta belga Fernand Verhesen, en un ensayo sobre él, ha intuido la característica de esta poesía: «Sus poemas más largos ofrecen extra-

ños paisajes puntuados de deslumbrantes *partículas* estalladas del mundo, pues la interioridad absoluta de su poética fragmenta la visión de tantas lecturas parciales como facetas comporta el universo».

Así es.

Solo el tacto el gran tacto
palpando
el pulso de la luz en el fondo
de la piedra.
Miles de burbujas fulgentes
en mis poros.
Ya no hay pretensiones de
infinito
solo asuntos.
Mi sombra arroja ecuaciones de astros
Pasa por el mundo el lienzo de Verónica.

Díaz-Casanueva —como se advierte en los últimos versos citados, y que pertenecen a *Los veredictos*— solo atina a describir, en su ciclónico movimiento, todo ese mundo de «partículas» que no llegan a constituir un universo ni un «conocimiento» propiamente tal. Es como un tacto, solo un tacto, animado aún de sed por saber *qué es lo que me pasa; y* todavía el poeta se aferra a restos de categorías racionales y parámetros de intuición sensible...

Apriesa cantan los gallos

Portentoso es que los hombres hablen, que existan signos perceptibles, acústicos y ópticos, que articulen sus notas y enlacen sus valores, que con ellos tracen melodías y cuenten hechos y que nos hagan entender lo sensible y lo ideal del mundo y del hombre, y así dibujen —y no sé qué divino don es este— el aroma de lo invisible, de lo inefable, que nos embarga en un jardín de plantaciones secretas, y que en ese huerto sellado gocemos del frescor y de la siesta morosa y apacible, donde una música de significación discurre y nada perece. Esta impresión edénica solo la infancia de mi idioma me la ha concedido. He leído poco en mi vida, y hasta es posible que ignore obras fundamentales, pero es mi idioma, el castellano, sobre todo el que empezó a balbucir a fines del milenio pasado, el que me ha ofrecido la gracia, por tanto tiempo sostenida en mi existencia, de intuir y vivir momentos de éxtasis que ninguna situación terrena me habría podido dispensar. Dos versos del Poema del Cid —y eso ya es en el siglo XII—, con la torpe inocencia de los primeros pasos, recurren a mí incesantemente. Son como el alba del mundo.

> Apriesa cantan los gallos
> Queriendo quebrar albores.

Me gusta el castellano. No quiero llamarlo español, aunque muchas son las razones que se aduzcan para nombrarlo así. Y es que, como ocurre en todos nuestros países hispanoamericanos, al llamarlo castellano, lejos de apartarnos del espíritu de España, lo mantenemos mejor, no como un territorio que se posee sino como un aliento que se respira. Por lo demás, fue Castilla la que aglutinó e hizo un solo destino, un solo ente nacional, de aquel bravo conjunto de pueblos, de caballeros y campeadores que combatieron y vencieron en la larga y heroica gesta de la

Reconquista. El castellano es su carácter, común y solidario: hasta en las divergencias internas y en las fieras contiendas que han protagonizado.

El idioma es la expresión de su espíritu. Su herencia corre por nuestras venas, pese a tantas inyecciones e intoxicaciones. Lo hablamos mal; lo hablamos bien. Lo desvirtuamos y lo vivificamos. Lo empobrecemos y lo enriquecemos. Lo escribimos con deficiente e irrespetuosa liberalidad. Le imprimimos nuestros defectos y nuestras pocas virtudes. En suma, lo vivimos. Así correspondemos, sin saberlo, aun maltratándolo, al estilo del hombre español, tan robusto, independiente, rústico, noble y porfiado, que se contradice a sí mismo. Nuestra infidelidad es aparente, como es aparente la discrepancia inmemorial en la que han vivido y luchado esos «millones de reyes» que componen la nación española. Escribió Unamuno: «Si gobernar a 40 millones de hombres es difícil, cómo no habrá de serlo gobernar a 40 millones de reyes». De verdad es que toda esa médula difícil y encabritada es única en el mundo; y no sería bueno que los chilenos la tengamos tan soterrada en nuestro ser. En la lengua castellana, tal como se habló y escribió, están presentes, en genio y figura, la franqueza, el coraje, la fuerza y la severidad, la austeridad y la imaginación, la templanza y el desvarío, el arrojo y la largueza, la fe y la obcecación, la superstición y la santidad, lo aventurero y lo cerril, la blasfemia y lo sagrado. Raza de conquistadores, de anacoretas y de locos. Raza de donjuanes, de pícaros y de héroes. Raza de toreros. El toreo: ¡riesgo y estilo! Y todo, ¡con cuánta insobornable testarudez! Los españoles son los únicos hombres que no se cansan jamás de ser españoles.

Pero, ya que no residimos en la península, fortalezcamos su temple en nuestra alma, que es la tierra invisible de España. Leamos y comamos el alimento de su habla. Los versos parcos del Poema del Cid, a trechos entreverados por esos pasajes tiernos, como aquellos en que se cuenta la salida al destierro. Moremos en la diafanidad de Gonzalo de Berceo, que no la hay semejante en otro idioma alguno. Vámonos tras la figura turbulenta del Arcipreste de Hita, que de sí mismo dice: *La vida me fizo ser rudo trobador.* Y quedémonos, con San Juan de la Cruz, en aquella *música callada, la soledad sonora...* Frecuentemos a Manrique en su doblar de campanas; a Quevedo en sus sonetos de la muerte; a Góngora en la cumbre del barroco, *luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas.* No olvidemos al Marqués de Santillana ni a Garcilaso, ni a la novela picaresca ni

a la pastoril, ni esas Novelas Ejemplares de Cervantes, que amo más que al Quijote, para no hablar—que habría mucho que decir— de don Juan Manuel y de Alfonso el Sabio; de Tirso, de Calderón y de Lope de Vega.

¿Y qué saben nuestros hijos de estos placeres nuestros con nuestro idioma? ¡*Válame Dios!,* habría exclamado Don Quijote. Si ahora nos ha dado, hace ya como diez años, en enseñar los textos de los clásicos españoles «traducidos» al castellano «moderno». ¡Qué necedad! Hay quienes parecen no entender lo que es una obra de arte, sobre todo la poesía. Si se cambia la forma, se cambia todo. Es como traducir una catedral gótica a un rascacielos de hormigón. ¡Cómo se va a gustar ni a conocer el alma, la savia, la estirpe, la sustancia y la esencia de nuestra raza si se adulteran las expresiones eminentes de su idioma en su vera efigie! ¿Habrá algún escritor, me pregunto, aquí, en toda América Hispana, en España misma, o donde sea, que admitiría, ni teóricamente, ni en favor de una difusión a cientos de otros idiomas, ser reemplazado en sus creaciones por una síntesis, un resumen o una «versión», sea quien fuere el que los escriba? Aprendí el Poema del Cid en su lengua original, en una edición Calpe, de bolsillo, donde se incluía, paralela al texto, una versión del gran humanista mexicano don Alfonso Reyes a manera de ayuda, no de sustituto. No acepto que se adultere a Berceo, ni a Juan Ruiz, ni a Cervantes, ni a nadie. Una forma es una y otra es otra. Si hay que traducir a idiomas extranjeros, pase; pero siempre se sabe que lo que se capta es apenas la sombra del original. Pero traducir entre nosotros, hablantes castellanos, el castellano, nuestro castellano, el que viene desde diez siglos, insustituiblemente bello en sus originales balbuceos, es sencillamente un crimen. Se mata al autor y a nuestra lengua y se esteriliza para siempre la posible acogida de los jóvenes educandos de nuestros pueblos. Se mata el alma.

Despido este artículo, tan desarticulado y torpe por mi desazón, con estos versos de Berceo:

Cambiemos la materia, en otro son tornemos,
En razón dessabrida mucho nos detardemos,
A la buena companna de los justos tornemos,
El bien que esperamos esso verifiquemos.

Citas elocuentes

Comprendo que haya mucha gente que se irrite ante textos poblados de citas de hombres famosos. Confieso que incurro frecuentemente en ese abuso; no lo hago por aparentar erudición, que la tengo muy escasa, ni para dar a mis afirmaciones una autoridad que yo mismo no poseo. Transcribo frases o ideas de autores de mayor o menor celebridad cuando coinciden con las que yo, anteriormente y desconociendo todavía a aquellos, he pensado o intuido independientemente.

Otra observación, que es psicológica; y algo más. Los lectores, inconscientemente tal vez, antes de echarse a andar por entre las líneas de un artículo, hacen como el viajero que en travesía por una larga planicie busca con la vista la figura, o siquiera el indicio, de otros hombres. Y es que el ser humano, aunque solo sea evocado con una palabra, se alza, alto y señero, por sobre todas las ideas, por muy agudas que sean. Un artículo sin nombres de personas es como un campo raso. A su vez un mundo sin Creador es un desierto. Experimenté nítidamente esta sensación cierta vez que leía una exposición del materialismo. Algo desolador. La eternidad, que allí se asignaba a la materia, sola y puramente reducida a sí misma, me pareció más acongojante que la justicia de un Dios terrible. El mundo estaba descabezado.

Buscamos el rostro humano; y en este, el Ser Supremo. Buscamos en los escritos los «nombres propios» que deben llevar mayúscula en su letra inicial. En la gran pintura moderna el rostro ha desaparecido; junto con ello, miramos, perplejos, el vacío, que han dejado los iconos ausentes. Ya he hablado de este tema y en el mismo sentido. Salvo muy pocas excepciones, el arte se ha hecho abstracto. La «deshumanización del arte», que observó Ortega y Gasset, es un síntoma decidor. Y no se venga con la argucia de llamarlo «arte concreto». Es eminentemente abstraccionista.

La casi total ausencia del retrato y de la imagen religiosa en la obra de los grandes pintores de nuestro siglo revela una crisis, una decadencia radical del sentimiento humanista.

Volvamos al tema de las palabras con mayúscula..Me parece que fueron los dadaístas los primeros en escribir íntegramente sus textos con minúscula. Eliminaron la mayúscula no solo en los sustantivos propios, sino en el comienzo de párrafos o de oraciones gramaticales; la eliminaron hasta del nombre de los propios autores dadaístas.

Por razones estrictamente ortográficas se ha proscrito la mayúscula de ciertos nombres que significan una jerarquía o una importancia especialmente particular.

Si yo escribo, por ejemplo, «los Papas de nuestros tiempos», es seguro que, siguiendo las normas académicas, se me corrija. Y los *Papas,* de ese modo, pasarán a escribirse *papas.* Sé muy bien que la ortografía no entra en esta clase de sutilezas extralingüísticas, pero quien lea y escriba con sensibilidad de lenguaje experimentará que el detalle colabora con lo que se ha llamado «desacralización» del mundo. No son las academias las responsables.

Tal vez yo soy demasiado conservador. Todavía me irrita que en una sección de una obra mía, mi dedicatoria al sacerdote Alfonso Escudero no haya sido impresa tal como yo lo hice. Escribí: «Al Padre Escudero». Se publicó: «Al padre Escudero», con minúscula. No es solamente la palabra padre (que designa, en el caso, a un sacerdote), sino muchas otras las que han visto desaparecer su mayúscula. Así, pues, el dadaísmo fue solo una muestra primera y efímera de la ruptura global de valores espirituales que otorgamos los hombres a otros hombres, a ciertas dignidades, grados, instituciones y conceptos. Es curioso. Hasta el propio materialismo del siglo pasado sintió la necesidad de divinizar sus entelequias: escribían Fuerza, Materia, Luz, Energía...

En cuanto a las citas, repito que si acudo a ellas con frecuencia es principalmente para escribir, ver yo mismo y hacer ver a los lectores muchas palabras que se inician con mayúscula. Pues no todo es plano y bajo en la tierra. También está el Altísimo.

Naturaleza de lo cómico

El chiste tiene su mecánica, su naturaleza, y aunque una sola fórmula pretenda definirlo, siempre hay ejemplos de comicidad que no encajan en el esquema. Hay numerosas teorías: de filósofos, psicólogos y escritores, que han encarado la pregunta de qué es lo cómico. Nuestra propia observación nos ha provisto de algunas fórmulas, rasgos que creemos fundamentales del chiste, de lo que provoca hilaridad, risa, esa convulsión que parece liberarnos de alguna carga mental.

Aquellas personas excesivamente razonables, que no pueden estallar de risa, proceden como los lectores que, no familiarizados con la poesía moderna, piden que se la expliquen. Relatado un chiste, mientras otros ríen a mandíbula batiente, no falta el circunstante que necesita una explicación. Luego, simulando una especie de risa sin convulsión, una risa sin expansión emocional, una risa seca, aprueba gravemente: «Sí. ¡Qué bueno el chiste!». Los chistes «alemanes», invención exclusiva del humor chileno, tienen por protagonistas a dos personajes típicos: don Otto y Fritz, que son, precisamente, hombres sin sentido del humor. Su candor les impide ver su propia seriedad como descolocada; no se percatan de la situación cómica en que se les ha puesto. Son chistosos porque entienden la realidad como invariablemente unívoca; porque no sienten la ambigüedad de lo real; son chistosos porque no entienden los chistes, su propio chiste.

Pero, para entender un chiste, primero hay que intuir el no-chiste, es decir, la situación normal y habitual, de la que el chiste, por un giro verbal o por una actitud expresada en otra forma, despega bruscamente. Aquí, en este adverbio, comenzamos a tocar algo esencial. Lo cómico, siempre o casi siempre, opera a base de un cambio repentino. Es una alteración de la velocidad. Hacia más rápido, hacia más lento, o a una detención del curso de acciones físicas o de movimientos de la lógica.

En los primeros años del cine, ya lo hemos mencionado, los filmes eran cómicos casi exclusivamente en razón de la rapidez con que se movían las figuras. Los costalazos, como en el circo, cambian instantáneamente la posición normal del cuerpo, que, estando de pie, de pronto es derribado, o yendo en marcha se resbala. La tradicional «cáscara de plátano» ha sido y seguirá siendo un arquetipo de comicidad simple. Pero —y esta salvedad nos suministra otro rasgo—, si es chistoso que alguien caiga de súbito, es condición necesaria que no peligre en realidad su vida ni que sea alguien de nuestro afecto.

Cambio de velocidad, por una parte, y ausencia de afecto, por otra, son indispensables. Al ejemplo de las figuras que se mueven con velocidad excesiva respecto a la normal a que estamos acostumbrados en la vida o a la que se está mostrando en una escena cinematográfca, añadimos otro ejemplo—siempre de carácter «temporal»—: el de deportistas cuya acción se efectúa en un tiempo propio al real y que, por efecto de la «cámata lenta», pasan a moverse con extrema lentitud. El efecto es cómico.

El cambio de la lógica, curso y ritmo supuesto de una acción es también equivalente a velocidad alterada. En una concentración pública de hace unas décadas, mientras el orador inflamaba a las masas, un participante, ni corto ni perezoso, intentó «carterearlo» (sustraerle el dinero). Con rápido ingenio, el joven tribuno se dio vuelta y le preguntó sorpresivamente: «¿Qué me estai echando en el bolsillo?»... La mutación de «sacar» en «meter dentro» fue el resorte del chiste.

La rapidez de la acción no basta. La mutación es decisiva. Lo que se *muda* tiene que implicar un contenido de afecto previo. Ejemplifico doblemente con la siguiente escena de Chaplin. El cómico estaba casado. En aquella película protagonizaba el papel de un hombre alcohólico. La esposa resuelve irse. Se lo anuncia. Abre la puerta. Se va. Chaplin queda solo. De espaldas al público, se le ve sollozar. El llanto sacude sus hombros, sus brazos, el cuerpo entero. Nos contristamos... El actor se vuelve repentinamente a la cámara. No está sollozando. Está batiendo un cocktail.

El anhelo de identidad

A lo largo de la poesía universal y llenando íntegramente el ámbito de las religiones orientales se despliega, como impulso irresistible, el anhelo de identidad. En textos budistas la identificación, como en las otras filosofías, índicas y chinas, apunta a borrar la personalidad individual y morir en el Todo. El panteísmo ve «todo en todo», y dice: «Tú eres *eso*». Anonadar la conciencia del yo, renunciar a cualquier clase de apetitos y ganancias hasta lograr «el conocimiento unitivo» con la Divinidad. En los Vedas se dice que «Krishna es alcanzable por quienes están *materialmente exhaustos*». Las disciplinas religiosas que componen el cuerpo de ejercicios espirituales; devoción, cánticos, contemplación, etc., tienden a procurar la extinción del Yo en favor de la existencia de la Divina Base. Aparentemente hay gran semejanza con la mística cristiana. Solo que en el cristianismo Dios no es, al contrario del brahmanismo y el budismo, ese ser que es como la nada, sin cualidades, ni forma, ni tiempo, ni afirmación, ni negación, en cuyo seno nos disolveríamos. La reabsorción en Dios no está ni sugerida en nuestras escrituras. Se nos enseña que Dios es solamente Él, y no todo; se nos ha enseñado que Él es el Creador y nosotros las creaturas; que Dios ha hecho el mundo, pero no es el mundo, ni es nosotros, ni nosotros tampoco somos Él. Dios no es inmanente; es trascendente. Esta diferencia entre la mística oriental y el cristianismo es terminante.

Sin embargo, una cantidad de disciplinas y caminos de perfeccionamiento cristianos son iguales a los que prescriben las escrituras védicas (de las que sus fieles dicen que se remontan a 5.000 años). La humildad, el renunciamiento completo, el amor a Dios sobre todas las cosas y, por línea colateral (hijos de un mismo Padre) a nuestro prójimo, están predicados insistentemente en nuestros Evangelios.

San Juan de la Cruz patentiza con nítida imagen la unión mística: «(...) Amada en el Amado confundida (...)» Santo Tomás, después de la

experiencia de «contemplación infusa», en que perdió la conciencia de su propio yo, no dio noticia alguna de cómo era tal unión; se limitó a decir que todo lo escrito por él, comprendida la *Summa Teológica,* era, comparado con la unión mística, «paja picada». De regreso de experiencias místicas semejantes, los santos, o dichosos hombres de alto espíritu, como Plotino, declaran que «nada se puede decir (...), es como volver de un mundo infinitamente dulce y apacible, pero inefable». La palabra no transmitiría nada semejante. De la creatura y del Creador, unidos en íntima armonía, San Juan de la Cruz escribió aquel verso tembloroso: «(...) un no sé qué, que quedan balbuciendo».

El impulso de identificación no se reduce solo a la mística. En el amor es su móvil irresistible, pese al *fracaso* evidente a que conduce. Sin ese fracaso el sentimiento, una vez logrado, quedaría extinguido. A veces, los poetas, al expresar el amor a la mujer, insinúan el amor a Dios. Walt Whitman:

> Yo soy para ti y tú para mí,
> no solo por amor a nosotros mismos,
> sino por amor a los demás (...)
> Divino soy por dentro y por fuera,
> y santifico todo lo que toco y cuanto me toca (...)
> Y ¿qué es tocar, qué es sentir otro cuerpo?
> Es entrar temblorosamente en una nueva identidad (...)

He hablado largamente, en artículos pasados, sobre el tema del Uno en el amor, y sobre cuál era el sentir de D.H. Lawrence. Se replegaba él en el contacto; así lo hace advertir en sus personajes masculinos, como, por el contrario, muestra la tendencia de la mujer a creer que en el acto amoroso «somos un solo trozo». «¡Penosa ilusión!», comenta Lawrence. El predicó una unión muy íntima, pero sin pérdida de la personalidad, sin pérdida del Yo, «esa simple y separada persona». Su individualismo predica el contacto amoroso y lo concibe como camino hacia «la verdadera libertad». Conquista de la eternidad en el tiempo; por el amor llegamos a ser «el místico *ahora*».

Preguntas

Las preguntas que se hacen corrientemente los hombres casi nunca pertenecen a la clase de las que se plantean los científicos en su tarea, ni mucho menos a la de los filósofos. Pero todo ser humano, por simple que sea, en algunas oportunidades de su vida siente la exigencia de atender a preguntas radicales que surgen en él y que atañen a su ser mismo.

Es consenso que los niños hacen preguntas asombrosas. Después las olvidan, y si alguien se las recuerda se burlan de su «lesera». La convencionalidad de la vida sepulta en la memoria aquellos interrogantes surgidos en los niños antes de alejarse definitivamente de la infancia, época más cercana al origen de su existencia y de la Verdad primera.

Oyendo una discusión de sus padres, uno de estos exclama: «¡Mejor hubiera sido que nunca nos hubiéramos casado!» El hijo pequeño, que está atento, experimenta al instante el sobresalto de su posible *no-ser*: «Entonces —pregunta—, ¿yo no existiría?» Luego se aparta rápidamente del abismo que vislumbró y del fulgor que iluminó esa nada.

Semejante a esa intuición tenemos esta: Otro niño, escuchando que se cuentan hechos de años muy anteriores a la unión de sus progenitores, interroga: «¿Y dónde estaba yo entonces?» La pregunta es más que interesante; y lo es, paradójicamente, porque no tiene respuesta. Se le contesta, por ejemplo: «No estabas en ninguna parte, porque no habías nacido». El niño no podrá entender que *él* no haya estado en ninguna parte. La verdad es que ese niño y cualesquier otros que nunca hubieran nacido *también* no habrían estado en ninguna parte. Formulando la frase en términos más usuales, diríamos: «*Tampoco* estaban en ninguna parte». Cualquiera sea su forma, es una proposición lógica imposible. La pregunta, tanto como la respuesta y la oración que corresponden a la idea, exigen *un sujeto,* cualquiera sea el predicado, y *sobre todo si este consiste en negar al sujeto.* Pero si niega al sujeto, nada se puede

predicar de él, ni tan siquiera de que *no es o que nunca ha sido.* Para no ser es preciso ser, de modo que «yo», este «yo» y todo «yo», si no existen ni existieron nunca, no pueden encabezar ese tipo de proposiciones, sean enunciativas o interrogativas.

La pregunta no es, sin embargo, un absurdo. Posee la virtud extraordinaria de situar, al que quiera reflexionarla un poco, en un ámbito del pensar que exige sobrepasar a las palabras. Dicho brevemente: invita al ejercicio del filosofar y al estudio de la filosofía en sus temas y autores.

Se le lee a una niña de ocho años un verso en que se dice que «algo será olvidado para siempre». Luego de pensar un instante, hace una objeción: «Si es para siempre, ¿cómo sabrán que eso se ha olvidado si no habrá nadie que se acuerde?». La intuición infantil alcanzó aquí un nódulo elemental, que San Agustín desplegó magistralmente en sus *Confesiones,* cuando trata de la memoria, del recuerdo y del olvido.

Hace tiempo corría un chiste: «Yo tenía un mellizo igual a mí. Siendo guaguas, la niñera nos dejó solos en la tina de baño. Uno se ahogó. No sé si fui yo o fue el otro». El chiste, sin saberlo, ha exteriorizado una realidad profunda: el yo es único. No puede sustituirse por ningún otro. Es inmediato y actual a la propia conciencia de sí.

Siempre me ha asombrado el salto del *Yo* al *Nosotros.* Cómo fue posible pensárselo y luego verbalizarlo. Es un singular que se pluraliza y un plural que se singulariza, siendo el Yo ambas oposiciones a la vez. En un pasaje de la *Divina Comedia,* millares de espíritus bienaventurados forman en el aire la figura de un águila gigantesca, que habla en primera persona del singular: «¡Oh Señor! Yo te alabo (...)». El *nosotros* se ha convertido en un yo, después que los «yo» se aunaron en el «nosotros». Es como un puro misterio de *ubicación,* metafísicamente irrenunciable, el punto donde se concentra la conciencia de sí y los movimientos que efectúa desde sí y de regreso hacia sí sin dejar de ser sí.

Música y tiempo

Apenas puede afirmarse que el cine —pese a su nombre elemental— sea, esencialmente, movimiento. ¿Y qué es el movimiento en el cine? ¿Es, acaso, algo semejante a lo que llamamos movimiento en un cuadro, en una novela, en un vehículo que se desplaza? ¿Es el movimiento de la música? ¿Es alguno de sus movimientos? ¿Cuál es su dibujo?

Miro en *Conversaciones con Stravinski* varios esquemas gráficos que dibuja el musicólogo norteamericano Robert Craft con el objeto de pedirle, enseguida, a Stravinski un esquema de su música. Nada, en esos esquemas (correctos y originales en su figuración) nos indica movimiento alguno; de no llevar una leyenda, no supondríamos que se trata de seis croquis de la estructura de diversos estilos musicales. Desde el canto llano hasta el dodecafonista Webern, pasando por Bach, Wagner, Boulez y nuevos serialistas, y, finalmente, al dibujo que traza Stravinski de su música, no encontramos ni líneas ni rectas ni curvas que progresen desde un *antes* a un *después*. Cada esquema permanece como un dibujo cerrado y estático en sí mismo. Sin embargo, la música es movimiento: por lo menos, por mucho que haya líneas que habiendo corrido de izquierda a derecha (en el sentido en que se leen los textos verbales en nuestros idiomas) y luego vuelvan en sentido contrario y cierren especies de paneles de formas rectangulares y tan sólidamente implantadas como un mosaico en un muro, de todos modos no puede negarse que la música ocurre en el tiempo y es, en algún sentido, lo que el poeta Auden aseveró; «una especie de experiencia de la vida como fenómeno temporal».

Aunque carezco del conocimiento y de la terminología propia de la música, se me imponen ciertas impresiones. Atañen, en este caso, a un compositor y a la ejecución de sus sonatas por dos pianistas: Backhaus y Arrau. Escuchar una sonata de Beethoven tocada por

uno y comparándola con la del segundo es pasar de una categoría a otra. La misma composición adquiere calidades completamente antagónicas. No se me pregunte por qué motivo técnico ocurre ese fenómeno. Casi lo ignoro por completo. Mientras Arrau recorre la sonata como quien devora un camino longitudinal de punta a cabo y al final no queda nada, Backhaus erige columnas y bloques de frases y acordes y de tal manera evidentes, que a medida que progresa en su lectura pianística uno siente algo así como ir asistiendo a la construcción de una vasta y sólida obra arquitectónica.

Desde esa distancia, casi visible, que separa a la mano izquierda de la mano derecha, aun en los continuos pasajes en que traman su urdimbre hasta esa otra distancia, no menos importante, que separa al ejecutante de la obra que ejecuta, en Backhaus hay espacio. Extinguida la última nota, nada se ha perdido, nada ha terminado. Diríamos que con ella Backhaus da por consumada su obra. Consumada, no consumida. Su tarea ha concluido. La obra queda en pie. Con versos de Eluard —que aplicamos a esto—: «inmóvil, gloriosa y para siempre».

Arrau es un romántico. Su escuela, según he leído (y recordando las veces que le vi), es «tocar con todo el cuerpo». Es más. Es más grave. Toca con todo su ser. Como romántico que es, vive el tiempo como una carrera hacia la muerte. Se consume. Devora a la sonata y se devora a sí mismo.

Se entrega a la ejecución (pensamos, por ejemplo, en la «Waldstein») como a una lucha de amor. Enrique Bunster, fervoroso admirador de Arrau, escribió un ensayo magistral. Una semblanza de nuestro músico y de su arte que captó la esencia de su pianista predilecto. Así, en una frase, escribió: «... en su abrazo mortal con el piano»... Sí. Un abrazo mortal. Terminada la sonata —me parece ver a Arrau—, el pianista salía jadeante, deshecho, exhausto. La sonata había sido consumida. Ni restos de música ni de partitura ni de intérprete. Es que Arrau tocaba y se jugaba en el tiempo. Lo que fue ayer ya no es hoy. Mañana hoy no será nada. Hoy es inaprehensible. Su arrebato de amante que quema con la amada toda la materia temporal que le ha sido concedida me hace pensar en aquella frase de Novalis: «Mi amor se ha hecho llama que consume poco a poco todo lo terrestre».

En su fervor por el arte de Arrau, conversando y escuchando música conmigo, Enrique Bunster creyó a veces que yo trataba de poner a

Backhaus por encima de aquel. No. Solo me limitaba a hacer distinciones. No soy experto. Ignoro si Arrau, posiblemente, esté más de acuerdo que Backhaus con la naturaleza de Beethoven. Tal vez encarne con más dramática identificación el *pathos* creador de Beethoven. Pero, en cambio, Backhaus despoja de toda materia temporal perecible a la música hasta lograr instaurar, en su grandiosa desnudez, la esencia eterna de su creación, más allá de la extinción y la muerte.

Comunicación sin palabras

Hay hombres que fanatizan grupos y multitudes solo con su presencia. No necesitan ni hablar. Una mirada «fuerte», una voluntad «especial» puede operar milagros. Esta clase de taumaturgia ha costado, no pocas veces en la historia de las naciones, millones de vidas. Los periodistas desaprensivos hablan de «carisma». En sentido estricto, un líder de fuerte emotividad no es, obviamente que *no es*, un portador de poderes donados por la divinidad: no puede llamársele carismático. Su acción eficaz sobre los otros no requiere apelar a tan alta fuente. Hay en ellos, eso sí, una energía extrarracional que obra desde estratos anímicos y psíquicos que se muestra capaz de provocar en los demás la renunciación volitiva. He leído que en el fenómeno del hipnotismo, el hipnotizado tiene mayor importancia que el hipnotizador: de su buena voluntad depende primordialmente que se establezca el vínculo. De la conquista de México por los españoles se ha dicho que medió una circunstancia particular para facilitar la victoria de los invasores. Y es que los mexicanos, con Moctezuma a la cabeza, querían ser conquistados. El pájaro fascinado por la serpiente se introyecta la voluntad de su enemigo, al punto que no puede hacer nada contra la consumación del holocausto. Pero ¿qué cualidades posee el hipnotizador, el conquistador (histórico o erótico) o la serpiente, para lograr que su víctima renuncie a la propia voluntad y, consecuentemente en ciertos casos violentos, a la propia vida? En todo fenómeno de hipnotización es indispensable que un individuo o una multitud dé margen a la *complicidad* emotiva. La extra o supra o infra razón ha sido tema de filósofos, psicólogos y escritores. Para Thomas Mann fue una constante en toda su obra. En *La montaña mágica,* Settembrini y Naphta adhieren y obedecen, respectivamente, a la Razón y a la Fe, aunque esta sea en sus formas místicas inferiores y hasta infernales. En *Doktor Faustus,* razón libre y fe religiosa protagonizan también una lucha de siglos; exteriorización, por lo demás, de la propia personalidad

de Thomas Mann, en quien el racionalismo humanista y la fe católica se disputaban el alma del autor, paralelamente a como ha sucedido —y este es el argumento central de su novela— en la historia de Occidente. Lo demoníaco vitaliza extraordinariamente la aparentemente serena conciencia de los personajes de sus obras, perturba su sana razón e insinúa el pecado en el corazón mismo de la Virtud y la Belleza.

A mitad de la novela *La montaña mágica* entra un personaje ejemplar y fácil de entender: el holandés Myntheer Peeperkorn. «Que su persona causase, sin embargo, en nuestro héroe (Hans Castorp) un estado de turbación extrema es cosa que se comprenderá cuando se lea la continuación». La continuación es larga para ser referida. Bástenos decir que Hans Castorp era un joven que creía en la razón y en su vehículo claro y diamantino, la palabra; de modo que no podía por menos de confundirse ante aquel hombre mundano que dominaba sin necesidad de abrir la boca, o, mejor dicho, abriéndola para no decir cosa coherente. «Señoras y señores: Bien. Todo va bien... ¡Archivado! Tengan ustedes, sin embargo, a bien considerar y no perder de vista ni un solo momento que... Pero sobre este asunto, mutis. Lo que me incumbe manifestar es, al menos eso: ante todo y en primer lugar, que tenemos el deber, que lo más inviolable... lo repito, y recalco esta expresión... que la exigencia más inviolable que aquí se plantea... No, no, señoras y señores. ¡No es así! No es así... ¡qué error sería, por parte de ustedes, pensar que yo...! ¡Archivado, señoras y señores! Perfectamente clasificado. ¡Sé que estamos de acuerdo sobre todo eso; por lo tanto a los hechos!». Para llevar las cosas a su más elocuente extremo novelesco, Thomas Mann transporta a sus personajes, con el holandés a la cabeza, a un picnic junto a una cascada. Peeperkorn habla y dirige el acto en medio del estruendo ensordecedor de las aguas. Nadie oye nada de lo que dice. Y es allí donde ese hombre dotado de «personalidad» se impone con irrefutable evidencia.

Chaplin, en *El gran dictador*, sabedor del poder de las vagas emotividades con que ciertos líderes manejan a sus pueblos, espeta un discurso en «camelo», con tan riquísimas inflexiones afectivas que nos hace fácilmente partidarios y partícipes de su cólera, su ternura, su decisión y su pensamiento. Sin palabras significantes, concita, sin embargo, la complicidad y la adhesión incondicional de quie-

nes le escuchan. Las ideas sobran, o, más exactamente, se adivinan. Ya estaban dispuestas a coincidir con las del líder. Pero, ¿qué ideas? Cualesquiera. Como la música, que, en opinión de Settembrini, es «políticamente sospechosa», esa índole de «comunicación irracional» conduce a cualquier parte. Pero todos juntos, eso es lo importante: la comunión afectiva de la masa «como un solo hombre»; la fusión del individuo en la marea indistinta de la multitud; la pérdida del Yo personal en el ídolo que es Todos y Nadie.

Semejante, y después que Mann y Chaplin (tal vez ignorando al primero), Cantinflas creó burlescamente un personaje arquetípico con una clase de lenguaje preverbal y modestamente *simpatético;* carente, ex profeso, de ideas. Sin embargo, el siguiente pasaje contiene conceptos casi filosóficos.

«¡Para qué hacemos si ya somos!... ¿Qué es lo que somos? ¡Ahí está el detalle! Cuando sepamos lo que tenemos, podremos saber lo que somos. Cuanto tienes, cuanto vales. Fueron las últimas palabras de alguien que al morir no tenía nada. No tenía ni la menor idea. Lo que es mucho no tener. Pues cuando se tiene alguna idea de las cosas, pues, hombre, no es que uno sea, pero por lo menos ya no lo es tanto... que es a lo menos a que uno puede aspirar. ¿O no?»... El interlocutor queda prendado.

En esos pocos y triviales ejemplos advertimos los rasgos de algunos y otros modos semejantes de comunicación y de hechizo. En grados diversos, en cuanto a hondura e importancia, se observan los pros y los contra. El asunto (lo que sea) es equívoco. El propósito, indeterminado. El resultado, imprevisible. Tal clase de experiencias, en su más alta expresión, sería como un esbozo de la entrega amorosa e incondicional entre prójimo y prójimo, entre hombre y mujer, entre maestro y discípulo, entre líder y masa, entre ídolo e idólatras, entre creatura y Creador. En el éxtasis místico, el acto es trascendental. Amada y Amado terminan, como lo escribió San Juan de la Cruz, en aquel «un no sé qué que quedan balbuciendo». Religiosa o psicológica, de buena o mala entraña, la experiencia proyecta su secreto común: a espaldas de la razón y de las palabras se comulga con algo vago y potente como la vida, manifestada desde la simpleza inocua de un Cantinflas hasta la embriagadora pasión trágica de un Hitler, y, en el plano más sublime, expresada en la música celestial de la experiencia mística de un Plotino.

La extrañeza

El filósofo Schelling fue quien formuló la que es, para mi entender, la pregunta fundamental que se impone a la conciencia humana: «Por qué el ser y no la nada?» Le he añadido el signo interrogativo final por mi cuenta, pues el filósofo ni siquiera lo escribió. Tuvo razón, ya que no esperaba respuesta: solo quiso expresar la alternativa entre cuyos términos se asombra un hombre apenas es sumergido en un estado de extrañeza, más profundamente que cualquier otro sentimiento que pudiéramos sentir ante el porqué, el cómo, el quién y el qué. «Ser o no ser (...)», en el *Hamlet,* no parece apuntar más allá de lo psicológico; nada, en su contexto, lleva a interpretarlo ontológicamente. En un poema de ambicioso alcance, D.H. Lawrence repite el dilema de Shakespeare, agregándole una palabra: *still* (todavía). «To be or not to be, is still the question». Lawrence bucea en el amor, en la anihilación (*nihil;* nada) que ese sentimiento comporta. Porque si entregamos, en el vértigo amoroso, la conciencia de ser yo, es como sentir la nada. ¿La nada puede ser sentida? Ya he repetido, y hasta con majadería, lo que muchos saben de memoria: es en las religiones orientales donde se encuentra la búsqueda deliberada del estado final y perfecto (!) del *nirvana.* Definir la nada es tan imposible como definir el Ser. El propio Heidegger dijo tan poco como lo que un filósofo budista contemporáneo le respondió a este pensador alemán. La sutileza del orientalismo es definir al Ser Supremo como una negación; más bien: como una serie consecutiva de negaciones. Negaciones de negaciones. Al término de cada secuencia de esas respuestas, abundantes en las escrituras del budismo Zen, se termina arguyendo: «Una vez que hayas comprendido esto que te explico, significa que no has comprendido nada». Ser y Vacuidad, en las escrituras del Zen, son lo mismo: algo impersonal, incomprensible, inasible, indefinible. Lo que diferenciaría el pensamiento occidental del oriental es que, como acabo de leerlo en un libro de Octavio Paz, mientras nosotros partimos del

Ser, las religiones y filosofías orientales parten del No-Ser. Anota el poeta mexicano. «En el hablar mismo del pueblo indio (de India), los conceptos son negativos. No dicen «guerra o paz», sino «guerra o no guerra». No dicen «victoria o derrota», sino «victoria o no victoria». En vez de convivencia dicen «no-violencia», y en tanto que nosotros concebimos el devenir como un cambio de algo que es, los filósofos orientales subrayan lo que no es, al llamarlo «impermanencia». La existencia y el ser del mundo es ilusorio, es irreal. Su cambio no va hacia lo real; el cambio mismo es irreal, tanto como la sustancia que cambia. Vivimos en lo *impermanente.*

Cuando di un vistazo a una encuesta, propuesta en la «Revista del Domingo» a numerosas personas, sobre el sentimiento que suscita la muerte, hecho que sabemos inevitable, no encontré respuesta alguna satisfactoria. ¿Y qué pretendía yo que contestaran? Como Zorba, el personaje de Kazantzakis, ¿también iba yo a impacientarme porque los libros que este leía hablan de otras cosas y no de la muerte? «Hablan de la perplejidad de los hombres ante la muerte», le explica el escritor a su personaje. Este se irrita y da una patada en el suelo: «¡Qué me importa a mí la perplejidad de los hombres!», termina, airado, Zorba. Él quería una explicación. La hay, y no una sino muchas; todas insatisfactorias; demasiado simples, o demasiado inteligentes, o resignadas, o evasivas. La palabra absurdo tampoco explica nada; solo manifiesta que no *se* entiende la muerte. Es un sinsentido. No la podemos comprender. Hasta ahí se llega.

Pero si la muerte es incomprensible, también es incomprensible el existir. Cualquier existencia, la de uno, la de las cosas, el concepto mismo de existencia, no es comprensible. «No es *natural* morir», afirman unos. «No es *natural* existir», se dicen otros. «Por qué el ser y no la nada», sostiene Schelling. Ambos términos son *extraños.* Nos coge la perplejidad, el asombro, el pasmo, la estupefacción. Horror de morir o extrañeza de existir. Por ejemplo: cuando, sumida nuestra atención en un tema cualquiera, nos hemos olvidado de nosotros mismos, de mí mismo, y uno vuelve en sí, no queda sino exclamar, despertando como de un sueño de no-ser, en el que sin darnos cuenta estábamos absortos y exhaustos, exclamar, con no mayor profundidad que la de García Lorca.

(...) y entre los juntos y la baja tarde,
¡qué raro que me llame Federico!

Del Silabario Matte a *Altazor*

Hay una conversación en *Doktor Faustus* donde el narrador de la novela de Thomas Mann dice haber perdido siete kilos de peso a causa de todas las innovaciones que se estaban gestando en el mundo cultural europeo en los años próximos a la Primera Guerra Mundial. Aparte la atracción que despertaban en ciertos círculos intelectuales las peligrosas ideas de Georges Sorel, según las cuales en los años siguientes el mundo iría a regirse por los llamados «mitos sociales», ciertas reformas pedagógicas daban la clave de cómo caerían derribadas grandes conquistas del mejor humanismo occidental. Por ejemplo: la enseñanza de la lectura, que se efectuaría no ya conforme al patrón alfabético, sino por palabras enteras e incluso por frases completas. Thomas Mann sabía muy bien todo lo que vendría y vino, y no desdeña hiperbólicas expresiones de alarma. Sí, siete kilos menos de peso. Porque todas aquellas innovaciones significarían épocas en que la razón valdría muy poco; en que se instalarían frente a las grandes naciones gobiernos demagógicos e irracionales, pragmáticos, y materialistas; el éxito y la utilidad «social» primarían por sobre la verdad, avasallada merced a la conducción de las masas a manos de caudillos o partidos que implantarían seudo religiones, con dogmas arbitrarios, intransigentes y absolutistas, a espaldas del sano juicio y el libre razonamiento, patrimonio del humanismo cristiano.

Las palabras —decía Thomas Mann— no son objetos; todos lo sabían, lo repetían y lo siguen proclamando; sin embargo, se les enseñaría a leer a los niños como quien muestra objetos. En su comentario a aquellas conversaciones, el gran escritor y humanista alemán recuerda, no sin ironía, el programa de ciertos «proyectistas» de Swift, quienes, a fin de no dar trabajo a los pulmones, proponían abolir el lenguaje y darse a entender *concretamente,* esto es, presentar efectivamente los objetos que se quería «nombrar». Habría que pensar en la

cantidad enorme de cosas que deberían transportar y con cuántos gestos tratarían de expresarse.

El primitivo alfabeto griego es el sistema de escritura más perfecto que se haya inventado. Saussure aplaude admirativamente su invención: «Es un descubrimiento genial, de que fueron herederos los latinos (...)» y, por tanto, nosotros. Cada signo gráfico representa un sonido. En castellano, por ejemplo, bastará que aprendamos la figura escrita y su sonido para que, hecha ya en nuestra mente la correspondencia gráfico-fonética de las 29 letras, podamos sobre la misma página ligar con nuestros órganos vocales uno y otro sonido y formar la palabra, las frases y todas las frases que nos abren el gran libro del universo. Ciertamente, la escritura alfabética es un descubrimiento genial, frente al cual los sistemas «ideográficos» son una rudimentaria forma de escritura, dificilísimos de aprender por su abrumadora cantidad de signos y su carencia de precisión intelectual.

La cualidad de abstracción, y a la vez de realismo semántico, que caracteriza a la escritura alfabética, signa rasgos muy finos y sutiles de la mente humana. Esto es lo que veía amenazado Thomas Mann cuando ya se estaba planeando la enseñanza de la lectura «por palabras y frases enteras». Mi generación y las que le siguieron, hasta hace (tal vez) poco más de quince años, aprendimos en Chile por el más célebre y no superado de los silabarios: el «Silabario Matte». Me precio de haber aprendido en un solo día (cuento por testigo solamente con uno tan cercano por nuestro parentesco, que no serviría como testigo creíble); y millones de niños pudieron, aunque tal vez no en tan corto tiempo, componer letra a letra, sílaba a sílaba, las palabras, la frases, el pensamiento, el mundo y la propia conciencia: estupefactos, supongo, como yo lo estuve en mi primera lectura, y siempre en todas, hasta ahora, ante el milagro de la luz. Desde aquel «o-j-o» inicial, aprendimos a penetrar en los arcanos más abstractos y profundos del espíritu, imbuyéndonos, sin darnos mucha cuenta, del prodigio divino del Verbo, aquel mismo que «en el principio era con Dios, y era Dios».

En un artículo anterior me referí al libro y su significación. Hice, sin ánimo peyorativo alguno, reflexiones sobre los medios audiovisuales de comunicación. El mayor perjuicio que puede acarrear el abuso de ellos es el detrimento de la lengua escrita. Y por tanto, el riesgo de

reducirlo todo a cosas *concretas,* que, obviamente, se muestran *como cosas,* en tanto que se marginan las ideas o, mejor dicho, *se las cosifica* para su exhibición. Si a ese tipo de lenguaje va a limitarse nuestra época, en todo el mundo civilizado se retrocederá milenios. De hecho, no solo aquí la gente lee menos y habla peor. Terminaremos haciendo mímica y hasta debiendo presentar cosas o dibujar para darnos a entender; y, desde luego, solo en lo más primario. Nos quedarán muy pocas palabras; tal vez sílabas. Huidobro —quizás como una premonición, o como un ejemplo— finaliza su elocuente poema «Altazor» con un balbuceo. Sin embargo, como todo lo suyo, aunque en unas cuantas sílabas, destellan las chispas tan propias de su ángel:

Montañendo orarania
Arorasía ululacente
Semperiva Ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
Auriciento auronida
Lalalí
Io ia iiio
Aiaiaiiiiioia.

Manifiesto de Lawrence

Dejar tan dispersamente expuestos como lo he hecho hasta aquí los conceptos y el sentido del amor en la obra de Lawrence sería una ligereza imperdonable. Entremezcladas con citas y connotaciones de muchos escritores diversos, solo he mostrado del escritor inglés su rechazo a la unificación absoluta en el amor de la pareja humana y, apenas mencioné su criterio de que la relación debe componer un contacto a la manera de un dúo musical, sin excluir, por cierto, la pasión, hasta su más aguda intensidad y hondura. Fuera de eso, no he ido más allá, ya que yo estaba sirviéndome de Lawrence, como de otros escritores, para exponer mi propio pensamiento. Llegué, incluso, a mencionar a Max Scheler como que desarrollaba, o formulaba, aquello de «Las 3 formas clásicas» de unión amorosa. No hay tal; debo rectificar. En su libro *Esencia y formas de la simpatía,* en un pasaje bien complicado y extenso sobre la relación entre «masa» y «líder», explicó, con minuciosidad, los mecanismos de la proyección y la introyección de una y otra parte del binomio. No se refirió a la pareja vinculada por el amor. Los «3 modos ejemplares de unión» se deben a una extrapolación que yo hice utilizando algunos de esos términos y proponiendo fórmulas de comprensión sencilla. Se trata, en realidad, de especulaciones y experiencia cuya validez, aceptable o escasa, me pertenece por entero. No me extenderé en mayores sutilezas. Para aquellos lectores que se interesen por la dilucidación del fenómeno del amor planteado en esos signos, les sugiero mejorar mi primitiva fórmula de «Las 3 formas de unión», pues cabe un mayor número de variaciones anímicas, según la entrega y el intercambio, en proporciones fluctuantes, de la conciencia de sí y del otro, del yo y del tú, oscilando entre el solipsismo más cerrado y, en el extremo opuesto, la enajenación completa, de uno o de ambos protagonistas. *Uno en uno; dos en dos; uno en dos; dos en uno; nadie en todo.* Es fácil imaginar, y que

se haya sentido, con mayor o menor atención, cómo el hombre, o la mujer, puede centrar la conciencia solo en sí, o solo en su pareja, o en lo que ambos están sintiendo, o lo que el otro siente solo o también sintiendo cómo uno siente. Etcétera. Hacer del otro un objeto de placer no satisface ni al que cree estar dominando (el caso de Don Juan), ni mucho menos a la persona dominada. La tentación de la fusión se presenta y se da en casi la mayoría de las parejas, pero es transitoria; Lawrence se opone tenazmente a ella, sin dejar de registrar elocuentemente su tránsito por ese reino de la embriaguez amorosa en la cuasimuerte del yo. Sin el vaivén que se recorre entre conquistar y ser anonadado no hay chispa erótica. La fusión total y permanente mata a los dos participantes como polos de cargas opuestas y atractivas: y he ahí una de las causas más corrientes de la extinción del amor entre un hombre y una mujer: es un grave peligro para los matrimonios y parejas que se mantienen unidos en un tramo largo de existencia común. En cuanto al solipsismo, el hacer del otro solo un objeto, es muy frecuente. En *El amante de Lady Chaterley,* los personajes secundarios masculinos se quejan de ser tomados como instrumento por la mujer. También es más que corriente (y lo saben muy bien psiquiatras y confesores) que sea la mujer la más afectada. Es delicado tratar este tema, pero es indispensable *que el amor sea pensado correctamente* —así lo cree el escritor inglés—, incluso por quienes guarden la más rigurosa abstención. Hay siempre, en todas partes, cierta hipocresía sobre estos temas, en tanto que, creyendo ser muy modernos, se han implantado clases de «educación sexual», que no son sino la enseñanza de nimiedades anatómicas y fisiológicas, que para todo criterio normal y sensato no constituye sino una frivolización revestida de pedagogía, o en el peor de los casos, la neutralización de sentimientos que deben estimarse sagrados.

La novela de Lawrence sí que puede considerarse como auténtica educación sexual, y más que eso. El autor inglés previó y temió que la obra iba a parecer, ante los ojos de las viejas generaciones de Inglaterra y de Europa, una indecencia, mientras que para la juventud «liberada y desprejuiciada», pasaría por ser algo propio de la mentalidad de un niño de 14 años, ingenua y obvia. Esa fue, efectivamente, la contradictoria impresión que causó *El amante de Lady Chatterley.* Pocos sabían que su autor corrigió el texto una y otra vez, hasta pocos días antes de su muer-

te, porque no quería escandalizar ni, en el caso preciso, recomendar a las Constanzas del mundo a abandonar al marido y huir con sus guardabosques. Con todo —opinó Keyserling, muy admirador de Lawrence— la novela resultó «pornográfica». Hasta hoy mismo creo que no ha sido comprendida, pese al minucioso prólogo del autor.

Bien. Me reduzco a seguir el camino del ya muchas veces mencionado poema *Manifesto.* Nótese cómo establece una escala ascendente, desde lo más acuciante y natural de las leyes divinas (aunque no emplee este adjetivo) que operan en la base de lo biológico para su elemental subsistencia, hasta culminar en el Amor.

Después de referirse al «hambre» de pan, pasa al «hambre» de conocimiento que asedia a la mente. Ni de pan ni de libros fue él privado; por lo cual da gracias a la bondad de «esas generaciones de hombres» que lo proveyeron siempre de esos dos alimentos. Desemboca al «hambre por la mujer».

Una mujer alimentó por fin esa hambre en mí.
Lo que muchas mujeres no pueden dar, una mujer lo puede;
así lo he sabido. (...)
Allí estaba parada frente a mí, como una riqueza que fuera mía.
Aun así en la oscuridad yo me sentía torturado, ávido, no-libre,
avergonzado y vergonzoso, violento.
Un hombre se aterra tanto del hambre poderosa;
Y este terror es la raíz de toda crueldad.
Ella me amaba y estaba ante mí observándome.
¿Cómo podría yo mirar, si estaba loco? Miré de soslayo, furtivamente.
Enloquecido con un deseo voraz. (...)
Ser o no ser sigue siendo el dilema
(«To be or not to be, that is still the question»).
Este dolor de ser es el hambre definitiva. (...)
Sumergiéndome, como lo hice, desde un abismo,
Al fin caí de bruces en la nada, hundiéndome en una pura y dura extinción;
Llegué, si es posible, a no saber,
Muerto, como quien dice; excluido del conocimiento; sobrepasado yo mismo.
¿Qué más puedo decir fuera de que sé lo que es sobrepasarme
a mí mismo? (...)

Es un tipo de muerte que no es muerte.
Es ir un poco más allá del límite.
¿Cómo puede uno hablar cuando solo hay mudez en la boca?
Supongo que en definitiva ella me sobrepasa enteramente.
Ella es totalmente no-yo en definitiva.
(...) A eso llegamos.
Una curiosa agonía, y un alivio, cuando toco lo que en cierto sentido es no-yo.
Me hiere a muerte como mi propio no-ser; limitación decidida,
inviolable limitación.
Y algo más allá, bastante más allá, si ustedes entienden lo que significa.
Es la parte principal del ser, y esta habiéndolo sobrepasado a uno mismo.
Este habiendo tocado la orilla de lo que es más-allá, y perecido,
y sin embargo no perecido. (...)
Sin embargo, quise que ella tomara lo mismo de mí.
Me toca como si yo fuera ella, ella propia.
Todavía no se da cuenta de esa cosa terrible: que yo soy el otro;
Ella cree que somos un solo trozo.
¡Penosa equivocación!

Luego de pasajes en que la precisa expresión que requería su experiencia y el cuidado de transmitirla que resultaba de que (como lo dice en el Prólogo de la novela su autor) «nos hemos dedicado largo tiempo a hacer y pensar con cuidadosa honestidad las experiencias del sexo», el poema describe el camino que recorre la primera atracción, el contacto, la fusión, la muerte, el rechazo a la muerte y, finalmente, la *distinción preciosa de ambas individualidades en el amor*. Lawrence enseña cómo el acto del amor confiere la virtud suprema de personalizar y liberar:

Entonces, seremos dos y distintos.
Tendremos, cada uno, nuestro ser separado,
Y eso será existencia pura, verdadera libertad.

¿Para qué, entonces, la unión? —podemos preguntarnos. Porque si se trata de ser una «simple y separada persona» (el *self*, el sí-mismo), ¿a qué realizar esta tarea de personalización en compañía de otro? ¿Para qué se necesita el dúo, si lo que se ama y anhela es:

ser claro, distinto, brillante como esculpido en plata,
un ser aislado, único, puro, completo,
libre.
Libres, más libres que los ángeles, ¡ah, perfecto!

Es que la perfección de la persona se opera solo en ese intercambio íntimo de varón y mujer. Como quiera que se mire el asunto, «sin mi prójimo, no soy nada» (Jaspers). Con la mujer, el hombre; con el hombre, la mujer: uno con el otro en íntimo contacto conocen su ser separado. Y, superior a toda experiencia, esta: *capturar el instante eterno dentro del vasto tiempo impersonal.* Posesión del tiempo y de la eternidad a través del goce: la simultaneidad de ser al unísono dos movimientos opuestos, distintos y complementarios del mismo latido del ser.

No miraremos ni antes ni después.
Seremos, ahora. Conoceremos en pleno
Nosotros, el místico ahora.

We shall not look before and after.
We shall be, now.
We shall know in full.
We, the mystic now.

Miguel Serrano en la Generación del 38

El anhelo y la característica que exhibe la denominada «Generación del 38» los he resumido, repetidas veces, en ciertas palabras de Kirilov, uno de los personajes de *Demonios,* de Dostoievski: «Toda mi vida he querido que hubiera algo más que palabras. Solo he vivido para eso. Para que las palabras tuvieran un sentido, para que fueran actos». *Mutatis mutandis,* ya que Kirilov era un nihilista, sus palabras pueden servir, generalmente, de enseña, aunque nunca ninguno de nosotros la pronunció ni tuvo en cuenta en aquellos tiempos de nuestra juventud literaria. Por otra parte, no hemos sido los únicos poetas chilenos animados de la voluntad de convertir las palabras en actos»; cabrían también bajo esa fórmula el Grupo de «Los Diez», la Colonia Tolstoiana y, tal vez, otras tentativas de índole romántica.

Entre los nuestros, se distinguió con notable originalidad Miguel Serrano (1917). Comenzó publicando un volumen de relatos titulado *La época más oscura,* que Huidobro, tío en segundo grado por línea materna, proclamó como los cuentos más notables de toda la literatura moderna. Serrano no se dejó halagar por el espontáneo y sincero juicio de Huidobro, a cuya tertulia asistió muy pocas veces, reprochando en nuestro poeta su europeísmo y extendiendo su juicio a los que componíamos más establemente el cenáculo. Más tarde, en 1938, editó *Antología del verdadero cuento en Chile,* en la que pretendió sentar el axioma absoluto de que el género *cuento* era la forma precisa y exclusiva del ser chileno. Serrano le daba a esta manifestación literaria la jerarquía de una escritura sagrada. Con toda la exageración del aserto —que muy pocos encontraron irrefutable—, encierra una voluntad metafísica por la dirección a que apuntaba; a saber; fundar una especie de nacionalismo del espíritu, mítico y místico, inspirándose en las revelaciones de «nuestro paisaje anímico» de nuestra tierra.

Con otros jóvenes escritores, que no perseveraron (Julio Molina, Alfredo Irisarri, Robinson Gaete), buscaba en la *montaña,* en nuestra cordillera, la fuente matriz de las revelaciones. Muy posteriormente, Fernando Alegría, sin citar ni por asomo a Serrano, hizo una exposición del tema *Montaña* como milenario en leyendas y mitologías, pasando a examinar la obra de escritores de este y otros continentes, sin dejar, por supuesto, de mencionar preponderamente a Thomas Mann y *La Montaña Mágica.*

Serrano y sus amigos bordearon la pretensión de construir una secta; se hacían llamar «los gigantes de la montaña». Fue su primer paso para trascender la literatura. De entonces acá, nuestro compañero de oficio literario se adentró decididamente en las sabidurías orientales y de otro orden. Buscó nuestros *mitos,* desde un comienzo, pensando extraer la revelación misma de nuestra alma nacional, nuestro destino hondo y secreto, preocupación que fue motivo de un viaje iniciático, del que da cuenta en su libro *Ni por mar ni por tierra.* En unas páginas cifra su esperanza de expresión de nuestro *ser-chileno* en un solo poeta: «En la literatura y en el arte chilenos —escribió— nadie hasta hoy ha expresado la profunda realidad del paisaje anímico del sur del mundo. Todos han estado contaminados de prejuicios de otras culturas, de otros climas mentales. Tal vez un poeta: vernáculo y hondo, Neruda. Creció desde el suelo, mojado en las raíces, con las callampas, con todo lo podrido por el agua, con todo lo que es triste y sin amparo. La desesperanza gira en círculos sin fin, allá abajo, entre las raíces, en los estratos vaporosos, sin cielo y sin espíritu. Solo él, quizás. El único. Pero le falta lo que nuestra generación trae: El deseo de levantar la cabeza hacia los cielos puros y los soles impasibles que coronan las cumbres de los montes. Y levantarla, no en forma europea, no con espíritu extraño, sino desde nuestro suelo, desde el fondo de todo lo que aquí sufre y señala un tiempo más lejano. Para que el espíritu advenga, el alma debe penetrar muy hondo, casi al final de las cosas, y ahí arrebatar los materiales con que tejerá su túnica de novia para desposarse con el sol del espíritu».

En otras palabras, es lo que conocí en México, en el mito de Quetzalcóatl (quetzal-serpiente), cuya significación es la *síntesis,* a la que debemos tender, *del instinto con el espíritu.* Pero si en Neruda reconocía muchos rasgos más indispensables para esta síntesis, negándole solo su

voluntad de ascensión, a Huidobro ni lo consideró, pues lo estimaba «un desarraigado» completamente ajeno a toda intención o posibilidad de representar, o tan siquiera componer, un elemento de esta síntesis. Difiero de Serrano. Para mí, la querella de Huidobro y Neruda es la misma que simbolizan el águila y la serpiente, el Espíritu y la Vida elemental. Aquella obra de Serrano muestra un admirable *poder mitogenético* (como reza la lectura de la solapa del libro), pues sobrepone a nuestros rudimentos míticos colectivos una red de mitos inventados por él, basándose en lo que sintió y conoció en el itinerario de su viaje rumbo a la Antártica, donde se proponía encontrar al Diablo sumergido boca abajo. A esa obra le sucedieron *Quién llama en los hielos, Los misterios* y *Las visitas de la Reina de Saba,* prologado este por Jung.

Su literatura última se basa en su conocimiento y disciplina de ciencias esotéricas, sobre las que no tengo competencia para opinar. Como estoy examinando a Miguel Serrano en el contexto de la «Generación del 38» y su propósito —que estimo común en su raíz más general— de «convertir las palabras en actos», o, para decirlo en términos que yo mismo empleé para los fines de mi propio Grupo, «pasar de la vivencia a la potencia, de la potencia al acto», tengo que añadir algo más.

Apenas hubo publicado su primer libro, y aun antes, despreciaba la literatura confinada en sí misma, definiéndola «como un bastón que sirve para subir un cerro y, una vez en la cima, hay que arrojar lejos». Dándole a su decisión de «arrojar el bastón» un sentido esotérico y significativo, quemó, en los faldeos de nuestra cordillera andina, casi toda la edición de *La época más oscura*, que el fuego consumió en la soledad de la montaña inmensa, sumido en la noche de la entraña telúrica, bajo el cielo cómplice de su acto ritual, con lo que abandonaba ascéticamente la estética para consagrarse a las iniciaciones sagradas.

Años después —pasada la Segunda Guerra Mundial, cuyo curso los jóvenes seguíamos apasionadamente, imantados por el sentido trascendental en el alma humana que significaba el terrible conflicto—, Serrano partió a la India, enviado en calidad de Embajador de Chile por el gobierno de don Carlos Ibáñez. Se entregó a las sabidurías índicas (brahamanismo o budismo, no sé), fue amigo de Nehru, de Jung y de Huxley, y frecuentaba habitualmente a Hermann Hesse, a quien no dejó de ver hasta su fin; compró su casa en Suiza, en la que vive primavera

y verano, alternando su residencia en Europa con la primavera y el verano de Chile. En enero del año pasado le oí sus tres conferencias en la Universidad Técnica del Estado, en las que con una velocidad paroxística hizo una extensa síntesis de revelaciones, significaciones y secretos de su sabiduría espiritual.

Paradójicamente, este escritor que proclamaba que en el mundo *solo Chile existe y que detrás de nuestra cordillera, más allá, no hay nada porque nuestro país es todo el mundo,* ha encontrado en nuestra tierra una acogida minoritaria y una indisimulada indiferencia, mientras en el exterior los lectores, principalmente los jóvenes, se arrebatan sus libros traducidos al inglés y al alemán, y las librerías de Nueva York exhiben sus obras junto a autores de renombre internacional y al lado de nuestro Huidobro y de nuestro Neruda: representantes, con todo derecho, de lo que el mismo Serrano llamó «nuestra Patria mística».

El mito náhuatl de la redención

Cada vez que nos hemos referido a los *mitos,* fuimos cuidadosos para no rebajar este vocablo asimilándolo a «superstición» o a «mentira»; a la vez que siempre establecimos su validez relativa, aproximativa, como patrones genuinamente religiosos. En una época excesivamente racionalística como es la nuestra y, paradójicamente de increíble irracionalidad, solamente nuestra cosmovisión cristiana y su cuerpo de doctrinas, con el equilibrio perfecto de razón y fe y la autoridad de que la Iglesia está investida para impartir la verdad del Evangelio, la Revelación divina directa y personalmente encarnada en Jesucristo, así como la filosofía que entraña, son capaces de iluminar y dar orden a la humanidad moderna, que, tal vez, ha sido la más desorientada y confusa de toda la historia.

Esta aclaración previa es necesaria, para evitar que se me entienda mal; entender mal, actualmente, es agravar el inmenso equívoco de la sociedad de nuestros días. Hablar de los *mitos,* en su buena acepción, es útil, siempre y cuando no se crea que, por atrayentes que sean, reemplazan a la verdadera religión. Y es que, en medio de toda la confusión contemporánea —época crítica, con todos los alcances de esta última palabra—, el hombre está buscando a Dios. Y lo busca hasta en las formas más desatentadas. ¿Quién fue el que vaticinó que en este siglo era cuando más se iba a hablar de Dios? «Dios ha muerto», sentenció Nietzsche. Novalis escribió: «Cuando mueren los dioses, aparecen los fantasmas». Como quiera que sea, los fantasmas cumplen una función. Dicen: «Aquí estuvo Dios», o «Aquí estaría Dios».

En *Religión, chamanismo y mitología mapuches,* de Jorge Dowling, se lee: «No hay mito si no hay descubrimiento de un *misterio,* revelación de un hecho primordial que haya fundado ya sea una estructura de lo real, ya un comportamiento humano». Es en este terreno en que recordaré el mito náhuatl de la redención. Quetzalcóatl (literatura: quetzal-serpiente)

es el dios de la ascesis, por contraposición a Huitzilopochtli, dios guerrero. Quetzalcóatl toma la misión de sacrificarse para salvar al mundo de la destrucción. Es, pues, un hombre. Pertenece a la tierra y al cielo, vive esa dualidad conflictiva y, por tanto, es quien puede operar la síntesis. Se arroja al fuego como víctima propiciatoria. Para reconciliar el espíritu con la materia, el hombre debe sostener durante toda su vida una lucha consciente y dolorosa, siendo, pues, el alma un campo de batalla en que se enfrentan ambos enemigos. Ni la materia sola ni el espíritu solo pueden conquistar la realidad eterna. Si la materia vence, el espíritu se aniquila; si ocurre lo contrario, «el cuerpo florece». Los jóvenes destinados al sacerdocio eran iniciados en estos misterios de la religión de Quetzalcóatl, cuyo objeto principal era «hacer brotar y florecer el cuerpo». Las prácticas ascéticas y la contemplación componían lo que se llamó «la guerra florida».

El mito de los Soles aclara la base de aquella religión. Antes del sol actual, cuatro soles fueron destruidos, y con ellos sucumbió cada vez el mundo. El primer sol es «el Sol de Noche o de Tierra», reino de la materia oscura, sin esperanza de redención. El segundo es «el Sol de Aire», el espíritu puro, destinado a la encarnación. Viene después «el Sol de Lluvia de Fuego», y, más tarde, «el Sol de Agua». Todos se destruyeron, porque existían aislados, pues para crear se necesitaba un punto de encuentro. Y he ahí el quinto Sol, llamado «Sol de Movimiento». Comenta Laurette Séjourné: «Este ya es de nosotros, de los que vivimos ahora. Fue el mismo sol de Quetzalcóatl». Este sol, cuyo emblema es un rastro humano, representa lo alto y lo bajo, el cielo y la tierra, el espíritu y la materia. La conciliación de los contrarios solo puede realizarse en el alma del hombre, pues ahí se encuentran. Y con su conciliación y síntesis se redimen el hombre y el cosmos entero.

Cine de Enrico Grass

Por los años del 45, pasada la Segunda Guerra Mundial, viajó a Chile un joven cineasta italiano, Enrico Grass. Surgía un nuevo cine en Europa al ritmo convaleciente de las naciones que habían sufrido el conflicto. Italia iría a figurar desde entonces en la vanguardia cinematográfica.

De tres filmes cortos que se ofrecieron en exhibición privada —todos ellos de Grass— me interesa destacar uno: la «Pasión de Cristo». Esa película nos pone en el tema del tiempo y del movimiento en el cine. Lo más original de aquella creación de Grass recae sobre el tratamiento de esos factores, que obran en lo físico, en lo psíquico y hasta en lo metafísico.

Evidentemente, por lo que etimológicamente significa, y que corresponde a lo más fundamental de ese arte, en el cine «algo se mueve» (la frase es de Einstein y no tiene nada que ver con el cine). En las primeras películas que se rodaron en el mundo las figuras se desplazaban y movían en gestos y ademanes a una velocidad de locos. Gran parte de la comicidad de aquellos filmes proviene de la deficiencia mecánica de entonces. No se necesitaba ser ni un Chaplin, ni un Harold Lloyd, ni ningún genio de la comicidad para provocar risa. El tiempo a que estábamos acostumbrados a vivir y ver estaba acelerado hasta una irrealidad convulsiva. Alguien ha dicho que la originalidad de la pareja Laurel y Hardy consiste en que fueron los primeros cómicos lentos.

Las figuras, pues, saltaban de un punto a otro no en línea continua sino como dejando hiatos vacíos que solo subconscientemente podrían haber advertido los espectadores. La cámara misma permanecía inmóvil, o se desplazaba muy poco.

Lo que hizo Enrico Grass con aquella *Pasión de Cristo* fue, también, algo nuevo, bastante original y bello.

El filme aludido no se sostenía sobre el movimiento de los objetos. Estaba íntegramente hecho sobre pinturas: Grass utilizó cuadros de Giotto. ¿Cómo dar, entonces, el indispensable movimiento a la película? La solución ahora nos parece sencilla: moviendo la cámara. La Última Cena, naturalmente, como cuadro, es inmóvil; y era la cámara la encargada única de hacer movimiento; recorriendo la figura de los apóstoles, de Cristo, del plato y el pan, de la mesa, de la sala, del paisaje... mientras la voz del narrador iba contando, con suma sobriedad y grave tono, el drama cristiano. A nadie se le habría ocurrido emplear otra música que no fuera la de género sagrado; pero Grass, desestimando toda consideración formal o histórica, cogió pasajes del «Cuarteto de Cuerdas de Ravel».

Lo más sorprendente es que Ravel y Giotto coincidían tan ajustadamente en su expresividad estética y ética que todavía no podemos oír esa obra musical sin acordarnos, con patente presencia, del rostro, de las manos, de la mirada de los protagonistas; y el Cuarteto de Ravel no es de tema religioso. Hay un acorde que, junto con la cámara, pasea severamente sobre la mano de Judas, como hay otro pasaje que acaricia el rostro de Jesús para, de súbito, estallar en un unísono de *pizzicati* de los cuatro instrumentos en el momento en que se enfoca la parte superior del cuadro del Beso de Judas; exactamente cuando se llega a la mirada. La mirada de Cristo es el paradigma de la mirada de *todas* las figuras de *todas* las pinturas de Giotto; es terriblemente recta. Atraviesa lo que mira. Es *la mirada absoluta.* Ni siquiera se puede decir que es juzgadora, o severa, o punitiva. Es divina.

Es la mirada que da el sentido real, en sí, a algo, a alguien y a todo. ¿Hay en toda la pintura occidental miradas como las de Giotto? Nunca he visto en su obra ojos que miren de soslayo, o hacia abajo, o hacia arriba. Miran de frente y parecieran unirse al infinito en una inflexible línea recta. Si la recta no existe en el espacio einsteniano, sí que existe en Giotto. Y cuando esa mirada proviene de Cristo y es a Judas a quien se dirige, ofrece la impresión del conocimiento absoluto, de la conciencia absoluta y exhaustiva sobre la *realidad de verdad,* siguiendo el término de Plotino.

El filme de Enrico Grass mostraba la intuición, más que meramente artística, de un gran espíritu. Su *Pasión de Cristo,* sintética como era, inmóvil (en apariencia), supera a todos los otros filmes que he presenciado. Pues,

desdeñando el movimiento de las figuras dentro del tiempo mundano, logró representar en imágenes cinéticas el corte vertical que practica en la historia humana la mirada eterna del ser que está por sobre todo tiempo y todo devenir. Desde el principio.

Participación en lo bello

Siempre habrá uno de variar o rectificar lo aseverado. Dije en una reflexión anterior que la Belleza no es apropiable, aunque sí aprehensible; que solo es objeto de contemplación. Que es amable, atrae, pero, a la vez, mantiene a distancia. No se la puede poseer. Trágica soledad la del hombre frente a la Belleza.

La «Sección Áurea» es una proporción matemática que ha llegado a ser calificada de divina. Se la halla en obras de arte y en la misma Naturaleza. En el propio cuerpo humano. Hay una manera aritmética de obtener la relación de sus magnitudes, pero en forma aproximada. Hay otro modo, que es geométrico. Para los fines de este artículo, me basto con la aritmética. De la serie 1-2-3-5-8-13-21... etc., se desprende, cada vez más cercana a la exactitud, la proporción áurea. Por ejemplo, al sumar (como indica la generación de la serie aritmética anterior) 3 más 5 —que procede de 1 más 2—, obtengo 8. La razón 8 es a 5 está próxima a la exactitud. Si dibujo un rectángulo de 8 cms. de alto por 5 de ancho, parece ostentar la armonía áurea, aunque no de modo perfecto. Haciendo progresar la serie aritmética... 13, 21, 34, 55, 89... y me detengo ahí, estoy más cerca. La razón es de 8,9-5,5. Para los efectos del rectángulo que me proponía someter a la «Sección de Oro», su alto sería de 8,9 cms. x 5,5 cms. de ancho. Etcétera.

En los periódicos se acostumbra señalar, en tres concisos guarismos, las medidas del busto, la cintura y las caderas de mujeres estimadas corporalmente bellas: «Miss N.N. (90-60-90)». Está lejos del «número áureo». Tal vez, en su busca, la forma late en expansión y contracción musicales. La escultura danza.

Aquí, como en el cuadro «La Gioconda», volvemos a toparnos con la belleza de la mujer y su doble atractivo; el estético y el instintual. Puede poseerse el objeto bello —dije en el artículo sobre la

pintura de Leonardo—, pero no su belleza. En efecto, ¿cómo hacer nuestra una relación matemática? Por la inteligencia, por la contemplación. Pero la belleza de cualquier ejemplar humano o viviente es finalístico, opinará la ciencia. El canto del ruiseñor sirve para enamorar a la hembra. No se confirma siempre. También intriga a los naturalistas e inspira a los poetas. En nuestra lengua, fascina a Darío, y más tarde, casi con mayor encantación, a Huidobro. Ya, pues, no solo *sirve* al instinto del ave. Porque —y aquí la teleonomía no opera—, el ruiseñor canta con mucha mayor inventiva cuando «compone» y «crea» libremente, sin programación teleológica. Los naturalistas han anotado más de treinta notas y fonemas que desarrolla en su «arte» lúdico. Para requebrar intencionalmente a la hembra, emplea menos sonidos y combinaciones. En *Altazor*, Huidobro despliega una simple secuencia de variantes verbales a partir del vocablo francés *rossignol* (ruiseñor):

> Pero el cielo prefiere el rodoñol
> ...el rorreñol
> ...el romiñol
> ...el rofañol
> ...el rosolñol
> ...el rolañol
> ...el rosiñol.

Las siete notas de la escala musical han pasado a hacerse partes del hombre y del cuerpo verbal del propio pájaro cantor. El pájaro creador se ha convertido en canto. Se ha transubstanciado.

La belleza, ¿no es apropiable por el hombre? Otro poeta escribe: «Hasta el más rústico busca poseer la Belleza». ¿Cómo apropiarse la relación 8 es a 5, que torna bellas «a cadera y cintura»? La mano que acaricia no se sepulta en punto alguno, ni se detiene en ninguna magnitud aislada. Quiere abarcar ambas para, así,

> hacer suya, no una y otra
> sino su mutua proporción dorada.

Ilusorio pero legítimo anhelo del amante: poseer la Belleza misma en su desnudez ideal.

> Tú crees que es el cuerpo el que apeteces.
> ¡Son los números!

De alguna manera, aunque furtiva, el rústico, como cualquier otro enamorado, algo aprehende y toma de aquel resplandor de la Verdad, que es la Belleza, según la ecuación griega. Y cuando, exasperados de arrebato y sedientos de la armonía de la música, no sabemos cómo cogerla, ¡cantamos! La voz representa al espíritu. Y el cuerpo se incorpora a las modulaciones del ritmo y se transfigura entero: chispa numeral en las particiones del tiempo y la luz inasibles: «¡Te danzo, sección áurea!».

El niño, un extranjero

¿Se recuerda el sentimiento de fascinación y falsedad que sentía el héroe de *La náusea* al escuchar el disco «Some of these days?». Es la extrañeza del bárbaro, del marginal, ante un transcurso inexorable y prefijado. Es un sentimiento de lejanía, porque eso ya no pertenece a su mundo.

En 1969, año en que nos dejó el poeta chileno Alfonso Echeverría, me puse a releer un conjunto de sus composiciones, que póstumamente aparecieron en forma de libro. En «Tal es el tiempo» hallé enormes intuiciones. Y el autor tenía, sin duda, muchas más que entregarnos. Pero Alfonso Echeverría acortó su existencia en razón directa de la llama enceguecedora a que se entregó. Su pasión por el *logos* le hizo dar la espalda al éxito del transcurrir cotidiano, para consagrarse a escuchar y escribir los signos y fulgores de la gran realidad trascendente y las apariciones de lo eterno entre las formas mudables y defectuosas de la vida.

He conocido pocos escritores con tanto poder revelador como el suyo. Hay que leerlo íntegro para asumir su éxtasis. Véase su poema «Los ancianos». Obsérvese lo que anuncia el título y medítese sobre sus versos.

> ¿Qué esperan siempre los niños?
> Presentan
> como una comedia
> lejana.
> ¿Es que son pequeños?
> ¿O se ven así porque están más lejos?
> Largo rato juegan solos
> y meditan cosas simples.
> Una capa de misterio
> los encubre: son impermeables al mundo (...)

Usan un palo en vez de lápiz,
y por papel la tierra,
y en ella trazan surcos
que prohíben pisar.
Primero los ojos,
luego la cara.
Primero ventanas,
luego paredes y casa.
Aunque ojos y ventanas
queden flotando fuera...

En forma certera, aparentemente simple en su contextura, el poeta registra en imágenes evidentes la extrañeza del mundo de los niños. Y nos transmite no solo esa extrañeza, la que suscita la conciencia infantil, sino la de la conciencia adulta, «normal», «razonable», «equilibrada», que es su contrapartida. Con mayor sutileza y profundidad Echeverría efectúa en su poema una operación mucho más complicada que la de Albert Camus en su novela *El extranjero.* Es un espejo que actúa por *refracción;* Camus solo dibuja una figura de geometría plana. Espejo y laberinto, el poema de Echeverría nos conduce por numerosos caminos sin salida, círculos viciosos, coartadas, regresos y fracasos; preguntas, en fin. Todo lo propio de un laberinto, pero de ninguna manera oscuro. Desde su partida divisamos las puertas abiertas a un valle de éxtasis iluminador.

No necesita nuestro poeta aprehender la descripción atónita del mundo adulto y sus símbolos vacíos de significado para provocarnos la extrañeza de nosotros mismos. Al contrario del novelista francés, le basta con poner ante nuestra vista —y con cuánta evidencia— el misterio del ser infantil para hacer saltar y resaltar el no menos misterioso ser adulto, todo afanoso de ocupaciones sin fondo; tal vez más incomprensibles por parecer que se agolpan y dan íntegras en una pura y mera superficie. Espejo que refleja y refracta, el de Alfonso Echeverría, revela tanto el misterio de lo profundo del niño como el misterio de lo exterior del hombre adulto. Nada hay por descifrar. Lo incomprensible de lo profundo es inexpresable; lo incomprensible de lo exterior también es inexpresable. Cuando la poesía logra descifrar —ya sea lo hondo, ya lo plano— deja de ser incomprensible. Deja de ser poesía

porque la poesía es y debe ser revelación; no traducción. Y porque el misterio del ser no reside en que esté manifestado en un «código» cifrado, sino en que su substancia y su esencia se nos den inmediatamente, como un contacto y una co-transformación. Eso es lo que he llamado *poesía incomprensible.*

La ética en una novela de Hesse

Leímos en nuestra juventud, clandestinamente (¿y por qué así?), *Demian*, de Hermann Hesse. Nos pasábamos el dato. Había un ejemplar en la Biblioteca Nacional. Hicimos del libro un secreto de iniciados. Hesse era, en Chile, casi desconocido. A los pocos años recibió el Premio Nobel.

Hoy, *Demian* constituye lectura recomendada hasta en los colegios. En 1940 nos habría parecido imposible. ¡Veíamos tales cosas en sus páginas!... Dostoievski opinó sobre *Ana Karenina*, de Tolstoi: «No es de ningún modo una obra inocente». Eso pensábamos nosotros de *Demian;* de ahí que, leyéndolo, nos sentíamos cometiendo un pecado. Y es que por esos años la Segunda Guerra Mundial estaba en su cúspide.

En fin. Aunque lejana a esa clase de conflictos, la novela de Hesse, dentro de su argumento y sus modales plácidos, poéticos y espirituales, toca uno de los problemas éticos de mayor y más perseverante vigencia. El problema de Raskolnikov en la novela de Dostoievski; el mismo que se planteó Nietzsche; el que desarrolla Sartre en su existencialismo.

De la novela de Hesse bástenos recordar dos cosas. Demian, el iniciado que encarna la tesis, enseña a Emil Sinclair —que es el narrador— el verdadero sentido de la historia de Caín y Abel, hasta ahora «erróneamente contada». Es Caín el hombre que vale y al que hay que ensalzar. Representa al audaz, al intrépido, al que crea su propia ley, por oposición a Abel, el sumiso, el hombre con mentalidad de rebaño, que obedece, por debilidad, a las normas destinadas a la masa. «*Demian* no es de ningún modo una obra inocente», habría comentado el autor de *Crimen y Castigo.* Y es que Raskolnikov, en un famoso artículo que escribió siendo estudiante, clasifica a los hombres en *ordinarios* y en *extraordinarios.* Los *ordinarios* son los que obedecen a los preceptos de una moral gregaria; los *extraordinarios,* en cambio, crean su propia ley. Raskolnikov ejemplifica este tipo de hombres —que, en fin de cuentas, son

muy pocos— con la figura de Napoleón. Su retrato orna el muro de su alcoba. Ese es un hombre *extraordinario.* No se preguntó si lo que hacía era legítimo o no lo era. No duda del derecho que le asiste. Sartre predica que cada individuo debe «inventarse a sí mismo», inventar su código de valores, pues no ha venido al mundo con ningún decálogo previo. Estamos, como se ve, «más allá del Bien y del Mal».

En la novela de Hesse, el problema despunta con el episodio de Caín y Abel. Y, ya avanzada la narración, el organista Pistorius le revela a Emil Sinclair la existencia de un dios: *Abraxas,* que sintetiza en sí el Bien y el Mal, Siendo Hesse un hombre poco adecuado para llevar las cosas a sus extremos como Nietzsche o Dostoievski, todo termina bien. El discurso novelesco deriva hacia lo mítico, el inconsciente, la vida contemplativa y «la realización de sí mismo». Un *happy end* con el que todos quedan contentos.

Concepto y poesía

Stendhal —si no me equivoco— acuñó aquel axioma de que «el estilo consiste en decir lo mismo en otra forma». Echada a rodar la sentencia, no hubo crítico que no la aplicara, ya a esto ya a lo otro. Los que escriben con todo ese impulso connatural a la creación de un lenguaje sentían con claridad que el axioma stendhaliano era una falacia. Me encuentro con una refutación, expresada en breves líneas, de Stravinski: «(...) Nada más falso... porque en música (en arte) cuando «lo mismo» se dice en otra forma, ya no es «lo mismo (...)». Lo dicho es la forma de decirlo, y la forma como se dice es lo dicho». En otros términos: fondo y forma son una y sola cosa, tal como una esfera solo puede darse como esfericidad y no como poliedro. Pero habrá todavía muchos obcecados —y hasta parecerían modernos en el caso propuesto— que llegarían a asegurar que una esfera puede «decirse» en muchas maneras. A partir de este camino de refutación, el obcecado debería apelar a la filosofía, a «los universales» y «los singulares»; es como lo siguiente: una esfera puede decirse pelota, bolita, rodamiento...

Dejando fáciles juegos de palabras pseudofilosóficas, he aquí un ejemplo muy claro de cómo Stendhal declaró un error.

Juzgúese este fragmento de García Lorca:

Eran las cinco de la tarde.
A lo lejos venía la gangrena.
A las cinco de la tarde.

Reemplácese la frase «A las cinco de la tarde» por «A las 17 horas»:

Eran las 17 horas.
A lo lejos venía la gangrena.
A las 17 horas.

O bien: reemplazar «Las cinco de la tarde» por «5 P.M.»...

Ya no es lo mismo. El concepto, en lenguaje literario, por muy independiente de su verbalización que parezca, está inevitablemente unido (no quise escribir «supeditado», pues no solo se supedita sino que *modela* a la forma) al lenguaje.

Hay un bonito ejemplo para ilustrar todo lo anotado anteriormente. En el poema «Pelleas y Melisanda» (Neruda), finalizando una estrofa, él y ella se hablan así:

—Cuando yo muerda un fruto tú sabrás su delicia.
—Cuando cierres los ojos me quedaré dormida.

En Paul Eluard encontramos estos dos versos, hablados monológicamente por el hombre:

Ella tiene los ojos abiertos
Y no me deja dormir.

Hay, sin duda, un concepto general común que sustenta a ambos poemas: la identificación amorosa es tan estrecha que lo que hace el amante afecta a la amada, y recíprocamente. Pero el concepto desaparece si se le privara de una u otra forma de expresión. Y en Eluard y en Neruda, aunque parezca que dicen «lo mismo», no dicen lo mismo, Neruda usa el diálogo; esto es, implanta una distancia, una separación entre uno y otro hablante, entre el amador y la amada, distancia que crea una tensión, un campo de fuerza y un anhelo que imanta ambos polos. Es —para hablar en términos de lingüística— la *función conativa* (el yo y el tú aproximándose, estando *casi* juntos, pero no tanto como para anular la chispa erótica), con *destinador y destinatario,* como describen los especialistas al lenguaje preponderantemente comunicativo. Pero, además, los

versos de Neruda cumplen la *función emotiva,* pues su tesitura de ánimo transmuta a ambos enamorados.

Paul Eluard es todo lo contrario. Habla ataráxicamente; como quien describe. La *función referencial* (nuevamente lo lingüístico) predomina. Este poeta, justamente, se proponía no hacer intervenir la subjetividad; toda su obra está presidida por ese programa: «Ver la realidad en sí (...) No tengo por qué creer que la realidad sea tal como yo la veo». Quería «desensibilizar el mundo».

Palabra de hombre

Muy respetable es, indudablemente, el pensamiento central del lingüista Ferdinand de Saussure, cuyo *Curso de Lingüística General* pudimos conocer gracias a la edición en castellano que dirigió el recordado profesor Amado Alonso, quien se radicó en Argentina y allí ejerció cátedra y dirigió publicaciones especializadas en la Universidad de Buenos Aires, en la de La Plata y en una prestigiosa editorial. A Amado Alonso le debemos dos gratitudes: el más riguroso estudio sobre la poesía de Neruda en sus obras más difíciles (los dos primeros tomos de *Residencia en la tierra*) y el reconocimiento de *nuestro Andrés Bello.*

Entre los libros del filólogo hispano Amado Alonso es de primordial lectura y estudio su *Gramática Castellana,* escrita en colaboración con el profesor Pedro Henríquez Ureña, hoy más necesaria que nunca; en ella los autores declaran dar «cabida a los resultados de la lingüística moderna cuando puedan tenerse como seguros (...) y especialmente a los que coinciden, por lo menos en su orientación con los que obtuvo hace más de un siglo Andrés Bello, el más genial de los gramáticos de lengua española y uno de los más perspicaces y certeros del mundo».

Entre los libros que Alonso dirigió, elaboró y tradujo (aparte los suyos propios) será difícil que los especialistas no conozcan de Karl Vossler la *Filosofía del lenguaje, El lenguaje y la vida* de Charles Bally, y un incitante conjunto de ensayos sobre *El impresionismo en el lenguaje,* cuyos autores, en trabajos separados, son Charles Bally, Elise Richter, Raimundo Lida y el propio Amado Alonso. Referirme a su estudio de la *Poesía y estilo de Pablo Neruda* sería largo; es el libro fundamental para comprender en el cuerpo poético de *Residencia en la tierra,* el contacto minucioso y secreto de la vibración verbal con la sustancia a la que sobreanima. No es tarea mecánica; se opera en nivel submicroscópico, molecular, celular, neuronal (metafóricamente hablando) porque lo hermético de

Residencia en la tierra radica en que los dominios mineral, vegetal, físico, viviente, sensible y consciente van tomando lentamente las formas lúcidas de la palabra desde los estratos más alejados de ella, cuando en la oscuridad de la materia comienzan a producirse los primeros movimientos elementales, irritaciones rudimentarias, sensaciones de peso, densidad, temperatura, tacto, humedad, adhesión, miedo, temblor, melancolía, turbiedad, penumbra, crepúsculo, despertar... hasta henchirse en el canto pleno que solo viene a realizarse años después en *Alturas de Machu Picchu.* Es todo un proceso de fases que parten desde el silencio primordial y el intervalo del pensar pre-parlante. Si la empresa —no deliberada en nuestro poeta— no se había mostrado nunca en la poesía (ya que el surrealismo solo intentó forzar a que el misterio se hiciera lenguaje sin conservar su calidad de misterio sino incorporándose al sistema de significaciones del lenguaje y al de la existencia en vigilia), gracias al genio de Neruda todas las zonas de la evolución hacia la *conciencia* van sucesivamente manifestándose; más que como lenguaje verbal, como una especie de «presión» física en el espacio interno de nuestro medio corporal y anímico; obrando en el recinto de la llamada «conciencia visceral», cuyo silencio se mantiene a la manera de nuestros propios órganos, de los que solo sabemos cuando se alteran; esa conciencia visceral vive normalmente como inconsciencia, aunque pronta al menor llamado. Alexis Carrel pensó que «cada uno de nosotros está formado por una serie de fantasmas en medio de los cuales circula una realidad deconocida». La poesía nerudiana mora en nosotros como uno de esos fantasmas.

Amado Alonso, muy superior a las propias disciplinas estilísticas, que domina, es suprasensible a la expresión; en el estudio de la poesía de Neruda demuestra serlo no solo a la expresión verbal sino a esa otra fantasmal de que he hablado.

Nunca entendí del todo la resistencia del poeta a ese estudio. Le oí en diversas ocasiones que la poesía no debe explicarse; se quejaba de que el público es atraído más por «lo que se escribe sobre lo escrito que por el escrito original». Le hallo razón solo en parte. La poesía —como la entiendo yo— es una aproximación, de primera mano, a la realidad, aproximación afectiva y cognoscitiva. La crítica sería una aproximación a la aproximación. Pero es de utilidad imprescindible. El público no se

acerca a la poesía de manera imperiosa. La lírica moderna es tenida por hermética, por su lenguaje especializado o inútilmente cifrado. Y la mayoría de quienes se acercan y la leen no la comprenden casi nada. La boga mayor de Neruda no proviene de su calidad real, sino de lo más fácil que escribió, aparte la atracción que ejerce el éxito en las muchedumbres. Por eso la crítica es necesaria para señalar la pista intuitiva, emotiva e intraliteral de un texto; de otro modo se corre el riesgo de que se aplauda lo que no se comprende, o, al contrario, de cerrar el acceso a las obras poéticas. Ciertamente la poesía moderna es hermética. El vocablo me molesta pues los críticos creen cumplir solo con escribirlo. Aún más: hasta en nuestros más inteligentes críticos cunde el criterio de que la *poesía debe ser clara.* Me parece que es un error. En un texto de Rosamel del Valle leí hace poco algo que siempre pensé: si para comunicarnos con los otros en las cosas más corrientes de la vida diaria las palabras son insuficientes, ¡cómo van a bastar las palabras cotidianas para transmitir «contactos» y «experiencias» que se originan y brotan de lo más complejo del hombre!

La lucha dolorosa de todo auténtico poeta es por lograr que la «revelación» no bloquee a la «comunicación»; ni que esta vulgarice y desvirtúe a aquella. A finales de su trayecto, Neruda simplificó y vulgarizó experiencias con el objeto de hacerse accesible a la mayoría. Pero debilitó en tal grado su poder, que de no haber existido *Residencia en la tierra, Canto General* (en muchos pasajes, poemas y secciones enteros) y uno o dos libros más, sobresalientes y únicos en absolutamente toda la poesía universal, no habríamos jamás tomado en cuenta al autor de esos últimos poemas como digno del entusiasmo y el fervor que nos merece. Me temo —lo repito— que Neruda expandió su nombre no a base de sus obras grandiosas y originales, sino por causa de las otras, las «sencillas», directas y «claras».

Neruda tenía razón cuando se oponía explícita o veladamente a que explicaran su poesía. La razón valedera es que la explicación de un poema no sustituye al poema; de acuerdo. Pero desgraciadamente fue lo que él mismo hizo y no en análisis críticos sino en poemas aplicados a temas y argumentos que era necesario «poetizar».

En el artículo «Neruda, Machu Picchu y la Muerte» publicado en su columna dominical de este diario, el crítico José Miguel Ibáñez (Ignacio

Valente), analizó y sintetizó con profundidad *Alturas de Machu Picchu.* Reproducido y compilado después entre una selección de muchos otros artículos suyos editados en forma de libro (*Poesía chilena e hispanoamericana actual,* José Miguel Ibáñez, Biblioteca popular Nascimento, Santiago, 1975), su crítica cobra mayor estatura merced al pensamiento constante que uno puede observar al seguirlo a través de poetas de muy diferente naturaleza y magnitud. En una concepción global de Neruda inserta al poeta expresado en una conjunción contrapuntística y armónica de lo personal subjetivo, de lo objetivo impersonal, lo subjetivo impersonal y lo objetivo personal, integrándose orquestalmente en su significación individual, histórica y cósmica. Valente parece estimar, y con razón, ese poema como una realización totalizadora de la persona, existencial y trascendente, de *Neruda hombre - Neruda poeta, Neruda yo - Neruda ello.* Individuo y Mundo. Creatura y Muerte. Poeta y Creación. Hombre e Historia. La interpretación que resumo aquí del estudio de José Miguel Ibáñez introduce términos algo arbitrarios de mi parte para subrayar el mérito de este trabajo crítico.

Al nombrar a Ferdinand de Saussure al comienzo de este artículo no tuve en claro sobre qué iba yo a escribir. Estaba en mi mente un grupo de temas afines y me encaminé por el que menos pensaba. Casi, casi debería eliminar su nombre; pero la verdad es que tanto debe encabezar este artículo como otros que vendrán. A fin de cuentas, todo empieza con la palabra y todo va a dar finalmente a ella. ¿Por qué? (Y he aquí una causa de tanta preferencia por los ensayos críticos). Porque, hoy más que nunca tal vez, tenemos más motivos para querer saber que para querer cantar. Y es que la fe se ha perdido.

Poesía objetiva

Parece que no bastaran las palabras. Los nuevos poetas —se me informa— vuelven a intentar que la obra de arte sea un «objeto». Resucitan el nombre de Marcel Duchamp, aquel pintor surrealista que exponía ruedas de bicicleta, piezas mecánicas desligadas de su función o entrabadas en una función inútil, u objetos «encontrados», ya hechos, *ready-made,* listos para que la mirada de un hombre los destaque, los aísle, les ponga un marco o un pedestal. Puede tratarse de un guijarro, de un tornillo o una lata de conservas. Los artistas, sean escultores, pintores o poetas, buscan la objetividad tangible; palabras y colores ya no sirven, son demasiado abstractos. Se sabe y se repite hasta en los planteles escolares que «la palabra nombra algo», pero no lo es. La palabra «perro» (leo en un texto de enseñanza básica) no muerde. Los jóvenes quieren hoy producir obras de arte solo con «recortar»: títulos de crónicas, fragmentos de avisos comerciales, cualquier cosa no poética. Un slogan podría presidir esa tendencia: «la tijera reemplaza a la mollera».

Verdaderamente la palabra no es el objeto nombrado. Pero, pese a la veracidad del aserto, la palabra tiene cuerpo; ocupa lugar en el tiempo, y, escrita, también en el espacio. Hay palabras largas, anchas, delgadas, altas, pesadas, cristalinas, penetrantes... Componen una suerte de objetos. Nunca he podido estar bien de acuerdo con el eminente lingüista Ferdinand de Saussure en que «la palabra es arbitraria respecto a lo que significa». Se piensa en palabras, se dice. Bien. Pero aun antes de que la idea se haga presente y nítida, una cierta nebulosa la precede. Un «pensar pre-parlante», como he leído. Los poetas lo saben por experiencia. Neruda de *Residencia en la tierra* es un buen ejemplo. «Mi lengua amiga blanda del dique y del buque», escribe en «Juntos nosotros». Amado Alonso en su estudio sobre Neruda observa la asociación fonológica entre las palabras «buque» y «dique». No llega, claro está, a afirmar lo siguiente: «lengua» y

«blanda», con sus enes (*n*) implosivas de las sílabas «blan» y «len», y, enseguida, la g suave de las otras dos palabras «lengua» y «amiga», contrastan por su blandura fonética con la dureza del sonido k, representado por la q en «dique» y «buque». El poeta imita los objetos por medio de la palabra. Rimbaud, en un célebre soneto, asignó un color a cada vocal. Baudelaire en *Correspondances*, formuló la correspondencia entre sonidos y colores. Desde el Siglo de Oro, las llamadas «sinestesias» son pan diario de la lírica hispana. El uruguayo Herrera y Reissig escribió un *Poema en U*:

> Úrsula punza la boyuna yunta.
> La lujuria perfuma con su fruta (...)

Los jóvenes autores obtendrán muy poco con escarbar entre los objetos de uso corriente o utilitarios. Necesitan leer una poesía verdaderamente «objetiva». Paul Eluard, por ejemplo. Su intento se acerca bastante. Se trataría de ver una cosa tal como es en sí, «un paisaje cuando yo ya no estoy allí».

El misterio del rostro

Si nos obsesionara la idea de que el rostro —cuyo carácter de velo le parece indudable a Hegel— manifiesta un interior singularmente similar y significativo por relación a su expresión fisonómica, un núcleo esencial, absolutamente íntimo, que determinase correspondientemente con propiedad unívoca los rasgos y movimientos visiblemente ofrecidos en la configuración de un semblante, nos sentiríamos impulsados a indagar mediante una operación de desnudamiento de la faz. Por muchos motivos ese desnudamiento sería infinito. Me parece que Picasso se entregó a esa operación y su acción se despliega desesperada en los cuadros en que el semblante es su objetivo. La impresión primera y más fuerte, para mí, me la produjo una *Mujer llorando,* pintura que, en mis años de vehementes análisis de cuantas apariciones cayeran bajo mi dominio, me atreví a titular con el nombre (no exento de pedantería) de *Lo llorando.* Con inobjetable evidencia, aquel rostro picassiano había llegado a un límite último y posible en la exhumación de la expresión humana; más exactamente: el dolor y la congoja sin fondo; y no ya de una determinada congoja, sino del llanto en su esencia. Llanto *universal,* en la acepción filosófica.

Su *vivisección* se aplicó particularmente a rostros femeninos, y no siempre en expresiones de sufrimiento. Hay mujeres, en su pintura, sobreanimadas de un aura angelical; las hay infernales y eróticas; las hay primordialmente maternales: todas ellas *entrañables.* Porque es la entraña de la expresión lo que él quiso sacar a luz. Rostros multifacéticos, enfocados por su anverso, su reverso, sus lados, todo a la vez; con tres, cuatro y más ojos que fulguran implantados en zonas opuestas del rostro, de una cara a otra del rostro, ubicados entre *lo más afuera* y *lo más adentro,* entre puntos, vértices y vórtices de voluntad y conocimiento, que miran, se miran y nos miran. La nariz, seccionada y desgarrada en

fragmentos, que se apartan para dejar ver, en los intersticios que sus cortes abren entre rasgo y rasgo de su carnalidad, la sustancia pura, sin accidentes; sorprender y asir ese punto cenital del que dimanan, tal vez, los rayos que llevan la intencionalidad hasta la expresión facial. Pero creer que se pueda advertir en ese núcleo lo que este produce en su expresión es una ilusión, tal como querer ver el árbol en la semilla. Esta está en potencia. La expresión es ya acto.

Proceder, yendo desde la expresión activa hasta la idea causante, a la manera de quien descorre velos, es un método inadecuado. Sin embargo, la objeción no atenta contra la estremecedora luz reveladora de los rostros de Picasso. Y es que el pintor recorrió primero el camino desde adentro hacia afuera.

Su pintura era expresión, revelación.

Pero no se contenta con la *revelación*. Continuó con la tarea complementaria; *desvelar* la revelación. De ahí que en su fase final vuelva en dirección contraria: de la expresión a la intimidad causante.

Si nos limitáramos a este último procedimiento —practicar cortes e incisiones en la exterioridad de la expresión facial— advertiríamos que forzosamente se choca contra un límite infranqueable. ¿Hasta dónde puede entrar un hombre en un bosque? Hasta la mitad. Pues, recorrida esta ya no se entra, se comienza a salir.

Dice Hegel que en lo *exterior* (los órganos) del cuerpo se muestra *lo interior*. «Es demasiado, y es muy poco», escribe. Demasiado, porque *lo interior* desemboca y se derrama íntegramente en *lo exterior*. Y es muy poco: porque si *lo interior* se vuelca totalmente en *lo exterior*, deja de ser interior; es *exterior*.

En el rumbo que anotamos en un comienzo —descorrer velos en busca del *dentro*—, imaginemos que llegamos al «último velo». Lo levantamos y detrás de él no hay nada. Solo la conciencia: sabiéndose a sí misma siendo conciencia de sí misma: la autoconciencia.

Metafísica de Neruda

En el total de la obra de Neruda se verifica un fenómeno de desarrollo en la relación del poeta con su «materia sensible», fenómeno que tal vez sea, sobre todo por su comienzo, algo único en la poesía universal.

Así, en *Residencia en la tierra,* que muchos críticos solo atinan a calificarla de «hermética», no es el hombre mismo quien habla, sino el «objeto» de su tarea. Un formidable *magma* primordial, la Naturaleza, se presenta, por mediación del poeta en su más rudimentaria informidad, y el poeta aparece como absorbido en ese océano abismal. Los dominios imprecisos van sucediéndose y configurándose: lo físico, lo mineral, lo vegetal, lo inerte y lo sensible, lo viviente y lo instintual, hacen manifestación de su existencia en ritmos espesos y todavía indeterminados en su dirección. Así van buscando forma, lentamente, desde los estratos más alejados de lo consciente, cuando en la oscuridad de la materia original comienzan a producirse los primeros movimientos elementales, irritaciones rudimentarias, pesantez, densidad, «temperatura silenciosa», tacto, humedad, penumbra, espesor, expansiones y contracciones, afinidades vagas, nebulosa germinal en el silencio sin nombre todavía, ni estructuras. Gracias a ese sueño en que el hombre y la materia yacen y resbalan soterrados, empujados por obscuros y vitales impulsos para un despertar, el mundo abisal se hace presente, no precisamente como lenguaje verbal, sino como una «presión» física en el espacio interno de nuestro medio corporal y anímico, operando en el recinto de nuestra «conciencia visceral», que normalmente vive como inconciencia, aunque pronta y susceptible en extremo a esos llamados. El misterio se hace lenguaje sin perder su condición de misterio.

Para el poeta, esa «despersonalización» significa, sin duda, un auténtico descenso a los infiernos, donde la visión aún no existe ni hay claras distinciones. Solo un caldo espeso de significados extrarraciona-

les, de impulsos primarios y poderosos, en el que también solo a tientas se puede bucear, debiendo el poeta hacerse él mismo parte indistinta del *magma,* licuación y tendencia, apenas insinuaciones en la penumbra, para, más tarde, abrirse un penoso paso hacia la ordenación y la forma. Es un prodigio haber logrado una *expresión,* ya que, en esos dominios, expresar implica el riesgo de falsificar la calidad primigenia, que es, por naturaleza, inexpresión y sólo soledad confusa.

> Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso,
> entre el sabor creciente, poniendo el oído
> en la pura circulación, en el aumento (...)
> Estoy solo entre materias desvencijadas,
> la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
> se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,
> rechazada al caer, y sin forma obstinada.

En *Residencia en la tierra,* el poeta ayuda a la materia a engendrarse, y se engendra a sí mismo.

Una vez llegados a la luz, al claro perfil de la forma, Neruda y la Naturaleza ya no son lo mismo. Son dos seres distintos. Por tanto, el poeta deberá tratarla de otro modo: como un sujeto a un objeto. Pero es un objeto muy particularmente concerniente a él: es su tierra, su raíz, a la que quiere desentrañar, cantarla y contarla. Después de la identificación (en *Residencia en la tierra*), la separación. Y luego, el canto y el cuento, la historia y el idilio, la cognición y el sentido. La nupcia y la transfiguración.

Con plena conciencia, quiere elevar la tierra a un destino de eternidad. Asciende primero él, a Machu Picchu para, allí, recoger al hombre:

> Yo, incásico del légamo,
> toqué la piedra y dije:
> ¿Quién me espera? (...)
> Tierra mía sin nombre, sin América (...)
> Sube a nacer conmigo, hermano.
> Dame la mano desde la profunda
> zona de tu dolor diseminado.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre.

Es toda una ontogénesis de la materia y del espíritu que la nombra.

Estado de metáfora

La búsqueda de lo Uno, a través de la multiplicidad de cosas y hechos, ha preocupado y ocupado a los hombres desde comienzos del mundo. El parentesco que es posible encontrar entre fenómenos de muy diverso orden es una búsqueda común a los magos, los poetas y los locos. Es un «estado de metáfora», como lo llamaría yo, y no hay poeta importante que no se haya sentido transido por él. Ya Novalis, llevando las cosas a su extremo, escribió que el hombre mismo «es una metáfora». Hay poetas que enloquecieron con las semejanzas y las *correspondencias.* Baudelaire, si bien no alcanzó a enloquecer, vivió en ese estado; su soneto *Correspondances,* aparentemente hoy día tan obvio, habla de las afinidades entre sonidos, colores y perfumes que *se corresponden.* Es que, según su verso inicial, ya no se trataría solo de apariencias estéticamente útiles, ni reducidas al campo de las sensaciones de unos y otros de nuestros cinco o más sentidos (metáforas que en el lenguaje de la crítica literaria se denominan «sinestesias»), sino de que vivimos en un «bosque de símbolos»).

La Naturaleza —según su poema— es un templo de vivientes pilares... un bosque de símbolos que apuntan a una significación central, el nódulo causal del cosmos.

Este *Uno* fue el imán de la actividad de los alquimistas de hace milenios, y sigue incitando a los científicos en todas sus disciplinas. El físico Heisenberg —solo para citar a uno de los más notables de hoy— ha hablado concretamente sobre el problema. Muy exacta será o quiere ser la ciencia de hoy, pero no la abandona un móvil religioso.

Cuando un poeta empieza y progresa en esa búsqueda, que a veces es peligrosa, pues se hace involuntaria, la obsesión ya no lo abandona. La existencia de Gérard de Nerval fue un itinerario coherente y trágico. Buscaba *todo en todo.* Se veía a sí mismo en los demás, y —como lo afirma un crítico con mucho acierro— terminó suicidándose para

matar a su «doble». Estando en tratamiento en una clínica, alguien le llevó y mostró un retrato suyo de unos años atrás. Nerval se reconoce en el retrato, pero... ¡Ah!, le resulta insoportable. Lo coge y escribe en el margen: «Yo soy el otro». Se sentía «doblado» en sus fotografías y hasta proyectaba la obsesión en los demás.

Rimbaud, mucho después que Nerval, escribió «Yo *es* otro»; sin embargo, no significa lo mismo que la frase de Nerval. Escritas en francés, se ve más clara la diferencia: *Je suis l'Autre* pensó Nerval. *Je est un autre,* escribió Rimbaud. El primero se identifica con su doble; el segundo quiere desprenderse de su yo y alcanzar lo objetivo. Nerval subjetivizó todo, y todo, finalmente, terminó por ser él.

Como se advierte, tanto la subjetivización nervaliana, como la objetivización rimbaldiana, quiebran la unicidad del Yo. Ya no solo se escinde en dos la conciencia, sino que se desmenuza y pulveriza. Rimbaud no dejó señal de las consecuencias que debe de haber sufrido a partir de su método «para modificar la conciencia» y de lo que experimentó al sentirse diseminado en «lo objetivo» (postulaba una «poesía objetiva»).

Lo que nos cuenta de su aventura en *Una estación en el infierno* no es de ninguna manera tan explícito y claro como las obras de Nerval.

En Nerval, es tan persistente y rica la experiencia, que su creación literaria se trastorna con una variedad de rasgos donde lo diverso de una amiga y otra, de su madre y otras mujeres, de él mismo con figuras como Napoleón o Nerón, se muestra con impresionantes trazos, todos muy claros y estilísticamente pesquisables (aparte de la facilidad para un análisis psicológico).

Cuando supe que Nerval se pensó y creyó Napoleón, no pude dejar de sonreírme. Pese a lo trágico del asunto, pensé lo reiteradamente *culturales* que son los locos. Porque no solo en Francia o Europa los que padecen de delirio de grandeza se han creído Napoleón. Aquí, estoy oyendo por más de treinta años de boca de los psiquiatras las anécdotas de sus centenares de napoleones, que hasta ahora persisten. Me digo: ¿cómo pueden ser tan fieles a la pedagogía esos locos de los hospitales psiquiátricos? ¿Cómo son tan «idiotas», que sigue primando en ellos, más que otras lecciones, la grandeza de Napoleón enseñada en alguna escuelita rural? Misterio.

Reflexiones sobre la novela

Siendo la novela, como género, lo que muchos han dado en llamar «un trozo de vida», es necesario afrontarla con la intención de iluminar la esencia misma del ser humano tanto en la ficción literaria como en la realidad. La curiosidad que impulsa a los lectores a enfrascarse en las vicisitudes de una novela oscila entre lo que a tal o cual personaje «le pasa» y lo que esos protagonistas hacen y actúan. Es decir, el movimiento fundamental de la novela y de la vida real consiste en la manera cómo la persona es «objeto» de acontecimientos y cómo es, por el contrario, un «sujeto» capaz de decidir con libertad entre las situaciones a que está sometido. *Un destino padecido* es muy diferente a un *destino elegido.* Las novelas de mayor mérito y excelencia son aquellas en que se conjuga esta alternativa de las personas: ser víctimas o ser héroes. La tragedia griega es un modelo de equilibrio de semejante polaridad. Si se la penetra en su esencia y su grandeza, se hace claro que la parte que pone el Destino se acuerda perfectamente con la que pone la libertad humana. Al opinar sobre el estructuralismo, Sartre dijo, entre otras razones, que a él no le interesan mucho las *estructuras,* sino, más bien, «qué es lo que hace el hombre con lo que esas estructuras hacen de él».

En una novela que merezca calificarse de tal, los personajes deben ser tan ricos por los actos que realizan como por los que no realizan. Las novelas mediocres (hablo de las que escriben a menudo buenos autores) agotan al personaje en sus actos. No le dejan margen alguno de discrepancia. Es el pecado capital en que incurren los poetas, los filósofos y los ensayistas. Es el pecado en que incurren los totalitarismos en las «novelas» que les suelen dictar a sus súbditos. Siendo el libre albedrío la facultad humana por excelencia, toda novela en que la libertad esté ausente carecerá del interés que los lectores le exigen a este género. Sus héroes no deberán tener trazado en forma rígida su comportamiento

conforme al esquema a que quiera limitarlos su autor. Deben cometer actos, si bien propios de su contextura singular, *no necesarios.* Podrán omitirlos, así como realizar otros más o menos indiferentes. Los poetas o los escritores obsesionados por temas o doctrinas suelen producir obras en que todo sucede «como debe suceder». Esta última frase es, precisamente, la que estampa Hermann Hesse en las primeras líneas de su *Demian.* Un hermoso libro, sin duda, pero de ningún modo una buena novela. Hesse estaba adscrito a cierto concepto de Destino y a un *monismo* religioso y filosófico que, forzosamente, tenía que expresarse en un anonadamiento de la voluntad personal en el seno de una Voluntad superior y cósmica.

En el ámbito de una verdadera novela, tal como la entendemos, no debe existir ningún «debe suceder». Las determinaciones derivadas de una idea, de un contexto social, naturaleza biológica y psíquica, pasado infantil, argumento novelístico, componen solo un factor; frente a aquellas actúa el libre albedrío. De otro modo no hay novela, ni hay existencia humana en lucha. Leonardo aconseja en su *Tratado de la pintura*: Si quieres pintar un caballo que parezca real, no le pongas todas sus formas de caballo. Pues no hay ningún ser en la naturaleza que sea totalmente él mismo. Para que parezca caballo, píntale patas de asno, cola de vaca. El consejo vale más que nada para la novela. Ni el comerciante totalmente comerciante, ni el asceta totalmente asceta. Uno de los secretos de Dostoievski es que las acciones de sus creaturas son propias de cada cual, pero no necesarias ni excluyentes. La novela en total es un choque de libertades y pasividades, de propiedades y de impropiedades. Pero debe ser un concierto. Ese es el problema.

Novela y libertad

Al analizar la esencia de la novela, afirmé que en una obra se juegan, por una parte, las predeterminaciones sociales, biológicas, psíquicas, pasado infantil, marco de costumbres, etc.; y, por otra parte, el libre albedrío del personaje. Están frente a frente; el desarrollo de esta oposición es una lucha, cuyo equilibrio debe resultar en un concierto. Entre esas predeterminaciones, tal vez la que más pesa es la que les ha fijado a sus creaturas el novelista. Los personajes luchan contra el argumento. De ahí la tensión, propia de una gran novela.

El problema más arduo del novelista consiste en respetar la libertad de sus personajes, pero sin renunciar al diseño de su argumento o su tesis. O el caos o la petrificación. Porque un autor, sobre todo si está dotado de inteligencia y poder de organización, siempre amenaza con esclavizar a sus creaturas al orden de su plan; este resulta, a fin de cuentas, más fatal que un Destino. Así, la novela pierde todo su riesgo, su drama, su goce, su interés vital y su significación espiritual.

Ningún hombre está determinado de antemano. La Providencia divina no la entendemos como Hado. Hasta el último instante de una vida no podremos decir *qué* es ese hombre. Nadie tiene derecho a juzgarlo por adelantado. El novelista, como el Creador, sabe lo que pueden hacer sus creaturas, pero debe proceder como si ignorara lo que van a hacer. El mal novelista mira a sus personajes como seres ya acabados: los define antes que ellos mismos se definan; los enfoca desde la última página. Una novela es un choque de libertades y pasividades, pero en suma es un concierto. Dramático, imprevisto, alborotado, a trechos gozoso y en gran parte inarmónico; pero finalmente armónico. El autor no debe forzar, sino utilizar, la libertad de las creaturas para que dibujen la elíptica que necesita su obra; dicho en metáfora: ellas realizan el movimiento de *rotación* por su propia voluntad (y a su modo: a saltos si les

parece, deteniéndose o acelerando, contraviniendo o dejándose llevar por el proyecto finalístico que las impulsa); el movimiento de *traslación* aparece como un resultado. Pero la responsabilidad de este pertenece al autor. ¿Cómo llevarlos a describir esa órbita sin arrastrarlos? La solución no es de índole técnica; corresponde al sentido cristiano de la existencia.

Conjugar el *designio*—o diseño— del autor con la *libertad* de los actores es la atracción supraestética y ética del género novela.

Una antigua objeción a nuestra libertad moral es que si el Creador sabe infaliblemente lo que haremos, estamos fatalmente destinados, ya que no tenemos poder para disentir de ese conocimiento absoluto. Saber —por parte del Creador— es predestinar, según la objeción. Con este criterio, preceptistas literarios han recomendado a los novelistas que no opinen sobre sus personajes: que los dejen actuar libremente. George Meredith, maestro de la novela inglesa, demostró conocer muy bien el riesgo que emana del conocimiento exhaustivo del autor sobre sus personajes. Para garantizar la libertad de movimiento de sus creaturas, el autor de *El egoísta* procedió de un modo extraordinario. Lejos de abstenerse a opinar, opinó, y mucho. Aun más: juzgó, en extenso, hasta sobre la simpatía de sus héroes. Pero, a la vez, hizo que los actores opinaran ellos mismos, unos respecto a los otros. Tal multiplicidad de retinas confiere a sus figuras rostros polifacéticos, que mientras más nos muestran, mayores posibilidades de acción insinúan. La curiosidad elemental por las decisiones humanas recibe con su obra uno de los más vivos estímulos que conozco. Las aventuras de la libertad nos robustece en este sentimiento capital.

Baudelaire, poeta maldito

«La embriaguez del arte es más apta que cualesquier otras para velar los terrores del abismo» (Baudelaire). A pesar de que el arte de este enorme poeta maldito del siglo XIX fue de excepcional esplendor, no hay que desestimar que su luz era lo que tanto Nerval como el mismo Baudelaire llamaron «el sol negro». El autor de *Les fleurs du mal* se sumergió en la substancia misma del abismo (*le gouffre*), del vacío y de la tiniebla, a la vez que su inteligencia poética luchaba por extraer del mal la gracia gozosa de unas «flores» y, aún más, alcanzar a Dios por la vía antitética de la sensualidad, belleza y horror, drogas que exaltan y deprimen hasta cuasi necesidad del suicidio. Cuatro o más veces intentó esta salida. Por su parte, el vino, el haschisch, el opio fueron entregándole sus secretos, pero invadiéndolo de un sentimiento tal de vacío que solo deseaba la muerte. La muerte, no la Nada, explica un crítico francés. Y es así: Baudelaire, en muchos poemas y especialmente en algunos de sus últimos escritos, ya no habla de Dios en forma blasfema (un tanto «esteticista»), sino, por el contrario, aspira a Él como a un Absoluto en cuyo seno ya no hay ni concupiscencia ni caducidad, ni paraísos artificiales y efímeros, sino el reposo y la claridad de las Ideas. El poema «Le Gouffre» nos ilustra muy bien, ya que despliega su sentimiento permanente de la angustia, que sufrió toda su vida y, en el último verso, súbitamente, la ascensión. Es difícil traducir la palabra francesa *gouffre*. Es más que «abismo», ya que este, en cierto grado, sugiere un suelo, por profundo que sea. Hay que agregarle, *in mente*, para nuestra lengua castellana, la idea de «vacío» y, todavía más: de vacío aterrador, de vacío perfecto, y no tan perfecto puesto que incluye el terror. Traslademos en prosa (de otro modo traicionaríamos su forma, que es su pensamiento y su experiencia), al castellano, algunos versos de «Le Gouffre». «Pascal tenía su abismo,

moviéndose con él». La traducción traiciona, ya que en francés es el abismo el que se movía con él, dentro de él. Nótese lo difícil que es traducir poesía. Traslademos, pues, al pie de la letra: «Pascal tenía su abismo, con él moviéndose»: he ahí el pensamiento, aunque nuestra redacción resulta muy complicada y fea, aparte que el ritmo acentual del alejandrino ha desaparecido. Y sigamos con esta transliteración al «castellano»: «Ay, todo es abismo» (aquí el poeta empleó el vocablo *abîme*, y no ya *gouffre*), «acción, deseo, sueños (...) Arriba, abajo, en todas partes, la profundidad, el desierto» (el autor escribió *la grève*: playa, arena solitaria, lisa, etc.).

> El silencio, el espacio atroz y cautivante (...)
> En el fondo de mis noches Dios con su dedo sabio
> Dibuja una pesadilla multiforme y sin tregua.
> Tengo miedo al sueño como a un gran hueco
> Lleno de vaho horror, llevándome no sé adónde;
> No veo sino infinito a través de todas las ventanas,
> Y mi espíritu, siempre obsedido por el vértigo,
> Recela de la insensibilidad de la nada.
> —¡Ah!, no salir jamás del Número y del Ser!

A pesar del sentimiento permanente del vértigo del abismo, en el que una insidiosa enfermedad —en aquellos tiempos incurable— puso gran parte, radicada en los centros mismos de su cerebro, y a pesar del uso habitual de estupefacientes, a Baudelaire no le abandonó nunca una máxima lucidez. Para decirlo con las palabras de Rimbaud —27 años menor que él—: «fue el primer *vidente*, rey de los poetas, un verdadero dios!».

La primera edición de *Las flores del mal* salió a la venta el 25 de junio de 1857 (contando el autor con 36 años de edad); a los pocos días apareció un insidioso artículo de un gacetillero cualquiera: «(...) Este libro es un hospital abierto a todas las demencias del espíritu, a todas las podredumbres del corazón (...)» (*Le Fígaro*, 5 de julio 1857). Vino enseguida el proceso judicial, una multa demasiado grande para su bolsillo y la requisición de toda la edición, más la condena absoluta de seis poemas, juzgados y prohibidos por inmorales.

El poeta explicó elocuentemente de qué se trataba: Es mi libro una expresión de «la agitación del espíritu en el mal». Pero no le valió de nada.

¡Atención! Solo en 1949 (no es errata de máquina, *en 1949*) los tribunales franceses de Justicia *rehabilitaron* al poeta y a su editor. *Vive la France!*

Época oscura

Desde un templo de una gran ciudad de los Estados Unidos me llega, cada tres o cuatro meses, un sobre grande, que contiene una tarjeta de una hija mía —que reside allí hace 8 años— y algunos ejemplares de la revista que edita la comunidad védica (ashram) en que vive. El tema sobrepasa el marco de mi privacidad, y solo por eso hago estas referencias familiares.

Previamente, una observación. En nuestros países, el interés por las filosofías y religiones orientales ha sido esporádico y no concita esa cantidad impresionante de fieles que existen en otros continentes, principalmente en Norteamérica. Es natural que comencemos por dudar: el aprovechamiento monetario —y a veces, desgraciadamente, de otra clase más peligrosa— ha hecho proliferar sectas y centros, en que falsos gurús han logrado reunir jóvenes y adultos (tal cual sucedió hace algunos años en nuestro país), sustentados por una mescolanza de ideas, entre propias y ajenas, y por fines no confesables. Me parece que ese fenómeno, en Chile, ha terminado. La otra causa de duda proviene, si bien en parte por el primer motivo, de cierto resquemor hacia religiones que no son la nuestra. Pero hay un tercer motivo: y es una especie de provincianismo, incluso entre nuestra gente culta. Se cree aquí que *Los Upanishads* o el *Bhagavad Gita* son libros curiosos, un tanto «ocultistas», o supersticiosos, y que no merecen la atención, ni mucho menos la traducción y publicación por parte de editoriales serias. A quienes piensan así solo me basta con señalarles que filósofos tan eminentes, como lo fue Karl Jaspers, indican, para un estudio de la filosofía (aparte de lo occidental), el de las grandes obras fundamentales de las religiones de Oriente: del budismo, del Vedanta, del Taoísmo, del Brahmanismo. En cuanto al *Bhagavad Gita,* he aquí unas opiniones. Gandhi: «Mi vida no fue sino una serie de tragedias exteriores, y si estas no dejaron en mí huella alguna

visible, indeleble, es gracias a las enseñanzas del *Bhagavad Gita*». Kant: «Ese poema exige el más alto respeto». Hegel: «Gracias al B.G. podemos alcanzar una idea clara de la que es la más practicada y también la más alta de todas las religiones de India». Lamartine: «Siempre recuerdo el vértigo santo que me cogió la primera vez que tuve bajo mi vista unos fragmentos de esa poesía sánscrita». Malraux: «El B.G. son palabras divinas... La acción es necesaria, ya que es preciso que los designios divinos se cumplan: y que la acción se purifique de la vida, si el hombre está en comunión suficiente con Dios para dedicársela como un sacrificio». Hay unas palabras de Einstein, que no tengo ahora a mano, que declaran cómo ese poema místico le infundió aún más la conciencia de la bondad y la omnipotencia de Dios. Albert Schweitzer: «Si esta obra marcó tan profundamente al espíritu europeo es porque, por primera vez en nuestra historia, ella hizo conocer a Occidente un misticismo que exigía al amor y a la devoción a Dios que se manifestaran en los actos».

De la revista que acabo de recibir de esa comunidad védica de Los Ángeles, de los E.E.U.U., traduzco unos versículos: «Del sol radiante. Yo soy la luz (...) Entre los purificadores, Yo soy el viento (...) Entre las aguas, Yo soy el océano (...) De la tierra, Yo soy el aroma original (...) Del agua, Yo soy el sabor (...) Entre los avasalladores, Yo soy el tiempo (...) Entre las armas, Yo soy el rayo (...) En las cosas secretas, Yo soy el silencio». (*Bhagavad Gita*).

¿Por qué Jaspers recomendó a nuestro Occidente hasta poco antes de morir, que no olvidáramos las enseñanzas del Cristianismo, así como las sabidurías de China e India? Él, como muchos otros, vio que sin el sentimiento religioso que nos legaron los milenios de historia y experiencia espiritual, nuestra época conducirá a la hecatombe. No pecó de alarmista al preguntarse, en 1969, si no advendría una historia en que el hombre ya no podrá reconocerse el rostro. Basta leer los cables de los diarios para darse cuenta que, tal vez, esa época ya ha llegado.

El dolor en el arte

En el cuadro de Dalí *El Sacramento de la Última Cena,* el Cristo fue una de las originalidades que llamaron más la atención de los críticos. «Yo no quería dibujar un Cristo horrible como el de Grünewald o de nuestros autores modernos que lo presentan con un rostro expresionista y casi repulsivo. Yo quería un Cristo hermoso». Estuvo a punto, eso sí, de caer en el otro extremo, mucho peor; esos Cristos dulzones que abundan en las estampas.

Pero el problema no es como lo esboza Dalí. Es más complicado y hondo.

Hay algo en el arte —poesía, pintura, escultura— que compone todo un misterio. En su dominio entran, naturalmente, y con mucha asiduidad, el dolor, la fealdad, la maldad, la miseria. Casi es consenso que el arte es más fuerte en expresar lo terrible que lo feliz. Siempre se pone como ejemplo que en *La Divina Comedia* lo mejor es el Infierno. Discutible. El Purgatorio es tan extraordinario como aquel, y en cuanto al Paraíso, solo hallo una pequeña declinación en esa obra maestra de la poesía y de la sabiduría mística. Es al final del poema. Cuando el autor se enfrenta a Dios mismo, se ve desafiado a un tema inexpresable. Mientras, dentro del Paraíso, está bañado lejanamente por la luz de la Divinidad, todo es bellísimo, de una armonía, profundidad, vida y sosiego que no hallan semejanza sino en un músico, Bach. Tenemos menos capacidad de expresar lo bello, lo no problemático, que lo dramático y lo terrible. Ante Bach y Dante, el mismo San Juan de la Cruz casi parece afectado de dulzura literaria. Por su experiencia mística, logra salvar tan difícil riesgo. Estoy hablando a alto grado de exigencia, se entiende. Y en este nivel, Fray Luis de León ya aparece algo retórico. ¿Qué le ocurre al Dante cuando quiere darnos indicio directo de Dios? Tiene que recurrir a una especie de descripción simbólica. Tres círculos concéntricos y lu-

minosos parecen expresar las tres Personas divinas. Hay un detalle, sin embargo, que anima su «representación». Al fondo, dentro del círculo más pequeño —como quien dice, el más íntimo— se ve una figura: el hombre, como dándonos a entender que la Humanidad estaba, *desde el principio,* en la mente divina. Pero no es cierto que lo mejor del Dante sea el Infierno.

En pintura, en las escenas en que aparece Cristo (especialmente en las Crucifixiones), el entorno suele ser pobre. Desde su Nacimiento la pobreza acompañó a Cristo. Pero la pobreza es fea; aunque aceptada como destino sea una virtud, su exterioridad no es grata para nadie. Sin embargo, los pesebres y las crucifixiones de la gran pintura occidental se miran con gozo, y no meramente estético, en museos y mansiones. Si no fuera así, ¿quién compraría o tendría en un salón un fusilamiento (el de Goya, por ejemplo)? ¿Qué puede hacer en su arte el artista por la pobreza, por la miseria, por el dolor? Sin embargo, la mayor parte de las grandes obras —literarias, principalmente— tratan temas dramáticos. Dejo a un lado la grandeza de los libros del Antiguo Testamento y los trágicos griegos. Me vengo hacia nuestra época o muy cerca. ¿Se puede negar la *belleza* que emana de esa serie de capítulos de *Los hermanos Karamazov,* cuyos protagonistas son los niños, un niño casi moribundo, una mujer lisiada, un cuarto miserable? «Talento cruel», calificó un crítico de su época a Dostoievski. Con todo, esa miseria, ese dolor se transfiguran sin necesidad de almíbar. Y así pasa con toda verdadera obra de arte: lo feo —sin necesidad de soslayarse, adornarse o exagerarse para que cobre expresividad— *se sobreanima.* El secreto lo entiende el artista de manera infusa. Y es que la materia —por ínfima que sea, por pobre en su apariencia— goza de un *plus,* un más ontológico, que debo identificarlo con lo que Santo Tomás y San Anselmo llamaron «la verdad de las cosas».

Termino dejando un problema. Hay un *Bautismo de Jesús*, de Verrocchio, en que la materia (todo el tema) *no está trascendida.* El suelo está como mojado y apisonado. No corresponde a Cristo. Solo la cabeza de un ángel, que pintó Leonardo por orden del maestro, da aura al cuadro. Se cuenta que Verrocchio, al ver lo que pintó el joven discípulo, quebró los pinceles y abandonó su arte.

Encuesta sobre el paraíso

En el último trimestre de 1953 un grupo de amigos nos propusimos editar una revista. Contábamos con un precedente decepcionante: habíamos visto aparecer y extinguirse tantas y de tan variada estirpe, que sabíamos no llegaríamos lejos. Aún más: así lo previmos. El nombre de la revista lo propuse como simbólico recuerdo de nuestro anterior Movimiento David, que nunca efectuamos; pero la orientación fue muy diferente. Desde luego, quisimos empezar por algo irrefutable: «el punto cero». Y desde ahí partir con una primera pregunta. José Edwards, José Echeverría Yáñez, Francisco Olivares y el que escribe este artículo discutimos sobre cuál sería la pregunta elemental, básica, raigal, por la que debe comenzar todo hombre antes de pensar en su propio ser y el del mundo. Acordamos hacer la encuesta a determinadas personas (principalmente escritores de nuestra generación), particularmente a quienes discreparían de nuestra posición, que, por lo demás, no era homogénea. Cometimos una equivocación: nombrar el Paraíso, palabra que carga todo un conjunto de ideas y creencias, las que, sin duda, despertarían resistencia. El verdadero tema era —sin calificaciones implícitas o explícitas— *la felicidad*. Juzgamos que debíamos interrogarnos sobre *qué es lo que buscamos,* en la esperanza de que esa brújula anhelante nos revelaría el imán. En lo que, sí, todos estaban de acuerdo fue en la urgencia de una pregunta inicial, cualquiera que fuera. Nosotros elegimos esta. «¿Cuál es su felicidad? Si un personaje todopoderoso se presentara ante usted y le preguntara qué es lo que quiere, para dárselo enseguida y hacerlo feliz, ¿cuál sería su respuesta?». Las trece personas que escogimos entregaron su respuesta, y «David» salió al público en octubre de 1953 (Talleres «La Nación», Santiago).

Braulio Arenas figura en primer término. Extraigo muy pocas líneas: «La felicidad que me sea ofrecida debo rechazarla, por todo lo que ella encierra de horrible segmentación de nuestra verdadera vida

(...) La vulgar apetencia de felicidad y la no menos vulgar apetencia de sufrimiento (es decir, el mito de Prometeo y el de Polícrates), que parecen tener una influencia tan decisiva en la hora presente, deben ser extirpadas violentamente por el hombre. La imaginación tendrá que decir su última palabra. ¿No es verdad, Eduardo?».

Anuar Atías escribió dos apretadas páginas: «(...) Las cosas así expuestas nos permiten concluir que la protesta de lo paradisíaco es el resultado de una inadaptación, no tan solo con la naturaleza, la tradición histórica, o la sociedad, sino que con la religión misma». Su artículo se llamó, elocuentemente para entender su criterio, «El Paraíso, Mito de la Frustración».

Teófilo Cid —ese extraordinario y auténtico poeta surrealista de la Generación del 38— contestó con «El Paraíso Concreto». Resumir sus bellas páginas en tres frases es más que difícil. Transcribo unas palabras representativas: «La humanidad, desde Rousseau adelante, ha suspirado siempre por el bien perdido de la naturaleza. Metida hasta las heces de su propia vida mental en estrecha cárcel de mezquinos fines interesados, ella siente la nostalgia del edén donde perdió la inocencia y fraguó el deseo mórbido de fabricar armas y herramientas (...) Donde el hombre construye ciudades, he dicho en alguna parte, pierde el eco».

Julio Dittborn: «Voy a responder a la pregunta de Eduardo Anguita con un contenido que se me ha dado, en parte, por mi experiencia de médico». Después de sintetizar cuál es su experiencia frente a «seres humanos que se lamentan de no poder contactar bien con el mundo», escribe en su respuesta: «Veo al hombre construido con todas las especies, pero, a su vez, lo veo construido como si fuese una especie diferente. Lo veo solo. Lo veo inevitablemente ligado por su pulsión a adquirir su mundo y, en él, suscitar experiencias que, a su vez, lo han de suscitar. En este intercambio de hombre y mundo que a cada cual corresponde, veo a cada ser humano como una entidad tremendamente peculiar, única, atisbo de Dios».

Ocho nombres más colaboraron en dilucidar nuestro interrogante, entre ellos dos niñitas. Que esa revista no fue una colección de reflexiones «estéticas» para refinadas minorías sofisticadas lo atestigua este hecho: de los mil ejemplares de la tirada, ochocientos fueron vendidos rápidamente por unos cuantos quioscos del centro. En cambio, entre los círculos literarios, no hubo más que indiferencia.

Qué es mi paraíso

Como se ha hablado recientemente de la existencia, real o ficticia, de una «generación del 38», creí útil aportar el testimonio de un conjunto de personas que, aun sin pertenecer, o sentirse que pertenecían, a una *generación,* aceptaron responder a esa Encuesta sobre la Felicidad que yo y algunos amigos hicimos y publicamos en la revista «David» N° 1, 4° trimestre de 1953. ¿Qué quiero dar a entender con esto? Lo siguiente: que basta que un grupo de gente, de edad aproximada, en un período dado de nuestra historia, *se haga las mismas preguntas.* En un Prefacio, que firmamos José Edwards, José Echeverría, Francisco Olivares y yo, escribimos: «Más que una revista como órgano de ideas comunes, David es un lugar de reunión». «No se trata de un grupo, sino de un conjunto. No respuestas semejantes: preguntas semejantes». A las citas que entresaqué de las respuestas que dieron algunos de los colaboradores, agrego ahora otros fragmentos. A quienes se interesen, les sugiero recurrir a nuestra Biblioteca Nacional, ya que mi revista fue agotada.

«Victoria sobre la Entropía» tituló José Echeverría Yáñez su respuesta. Extraigo. «Voy a exponer, en primer término, cuáles son mis exigencias para que algo pueda dárseme como paraíso (...)». Decía Unamuno que de nada le servían «engañifas de monismo», porque, para él, el estar destinado a hacerse otro, rompiendo la unidad y la continuidad de su vida, era dejar de ser el que era y, por tanto, dejar de ser. Y agregaba que su anhelo era salvarse como él mismo y no como otro; salvarse «con barbas y todo». Y añade, más adelante, Echeverría: «A quien sufre porque el ser que ama le es arrebatado, no puede consolársele con la promesa de que otros seres vendrán, tan hermosos, tan amables como este que ahora le abandona». «Me dicen para aliviar mi sufrimiento —escribe Dostoievski en una carta poco después de la muerte de su hija— que ya tendré otros niños... pero, *¿dónde está*

Sonia?». Pero Echeverría, más adelante, emprende por una vía propia, menos emotiva, y sumamente racional: «Frente a lo que llamamos ‹un muerto›, cabe siempre indagar ante qué conciencia lo está. Y comprendemos, entonces, que ‹el muerto› solo es tal para aquellos en cuya conciencia ya no se reflejará su vivir (...). Resumiendo en una fórmula: En la muerte yo no muero; es el tiempo el que muere en mí». No me quedaría tranquilo con hacer este pobre extracto del ensayo de Echeverría.

Por lo menos es necesario transcribir otras pocas líneas de Echeverría para dar una idea, aunque sea muy dispersa: «(...) La experiencia de la muerte no es la negación del tiempo, sino la condensación del tiempo; no es una *intemporalidad* sino una *eternidad,* en el sentido auténtico del término, que los escolásticos definían como *duratio tota simul.* El sentimiento de la ausencia, el dolor de esa pérdida constante que es el tiempo, es, así, un vislumbrar esa presencia plena que nos espera en la muerte. Toda alma sensible sabe que solo comenzamos a poseer lo que amamos cuando lo damos por perdido. Cada dolor de una ausencia es un paso para la mejor aceptación de la eternidad en la muerte (...). Mucho más debería decir sobre estos temas. Indagar, por ejemplo, qué es *lo Otro* —que Echeverría trató en mitad de su ensayo—; si es el existente que reúne en su ser todo valor posible, si podemos entonces aun nombrarlo neutralmente, si no sería más adecuado llamarlo *el Otro*». Ahí, pues, nuestro amigo filósofo intuyó el Ser y, aunque no lo diga por su nombre, a Dios.

Miguel Serrano respondió desde Nueva Delhi, donde se hallaba como Embajador de Chile. «El Paraíso, para mí, es poder alcanzar el extremo de mi ser y llegar a pensar y a *vivir* mis propios pensamientos, de tal modo que ellos me transformen, aun físicamente».

Esa atmósfera de indagación «existencial» dominó gran parte de las respuestas. Otras, desafortunadamente desplegaron doctrinas e ideologías. Con todo, la pregunta se demostró *operacional.* Aclaró el camino para una actitud y una tentativa de autenticidad personal.

Yo igual yo

Alguien toca el timbre de una casa: antes de abrir, uno de los moradores pregunta: «¿Quién es?». La respuesta es invariable: «Yo». Es «yo», quienquiera que sea. Lógicamente todos sabemos eso y que la pregunta va dirigida a escuchar el sonido de una voz a fin de reconocerla. Si la respuesta ha consistido solo en ese simple pronombre, ese fonema monosílabo tan breve, puede que la voz no haya sido identificada y sea preciso exigir más palabras. La pregunta siguiente suele ser: «¿Quién *es yo*?». Entonces, el que ha llamado sin duda dirá su nombre. (*Julieta —Solo tu nombre es mi enemigo* (...) *¿Qué es Montesco?* (...) *¿Qué hay en un nombre? Si Romeo se llamara de otro modo conservaría siempre su amada perfección* (...).

Este sencillo y diario misterio del *yo,* que pronunciamos y oímos, es en verdad tan enigmático y casi imposible de describir, que siguen siendo insuficientes las obsesiones por un «doble», o la sensación de «desdoblamiento», o las minuciosas y exhaustivas reflexiones de Hegel cuando una conciencia se enfrenta a otra conciencia, un yo a otro yo, que es tan «yo» como yo, pero que es otro «yo», distinto pero no diferente. Sobre la obsesión del «doble» hemos escrito bastante: sin el rigor que merece, aunque aportando ejemplos y derivando conclusiones elementales, como espero haberlo hecho. Hace solo pocas semanas hablé del poeta Gérard de Nerval y describí la proliferación de su «yo» en todo su mundo circundante, de manera que él se vio «doblado» en cuanta persona, o personaje de ficción, o cosa (y hasta situaciones, me parece) pensara. Y así también Nerval veía a sus amigos «doblados», o escindidos en dos partes. En mi último artículo escribí una nota sobre Baudelaire: fue un apunte insuficiente, pero como instancia estimulante me pareció que cumplía con una exigencia mínima—la que yo estimo más indispensable— de abrir el apetito por temas y autores que deberían estar en nuestro espíritu permanentemente.

Baudelaire vivió lo que algunos críticos y psicólogos han llamado «estado especular» («estado de espejo»). Ya hemos dicho que este poeta temía al abismo, que veía en todo y principalmente dentro de su propia conciencia. El vocablo y el concepto de *miroir* (espejo) por otra parte, aparece y se desarrolla a todo lo largo de sus poemas, y él lo buscó obsesivamente a través de su poesía y de las drogas: el hachís y el opio, que tienen —según sus experiencias y las de otros experimentadores inteligentes de finísima sensibilidad—, entre muchas otras características, el convertir al mundo exterior en «espejo» del «sujeto», y viceversa: al hombre en un *Yo-espejo.* Aún más: Baudelaire le temía al *gouffre* (abismo) de la realidad exterior y al de su propio yo. Y como todo era doble y antitético en este poeta, por temerlo se arrojaba a él. Obsérvese que no tan solo para escrutar y verse escrutado (vale decir, en términos generales, no solo para enfrentar su conciencia a otra conciencia semejante, que él siente que es la suya y a la vez otra, ni para abocarse a ese misterioso objeto —el espejo—, cuyo cristal es más infranqueable que el muro más duro, y espeso), sino para trabarse en combate implacable con ese otro Yo (tanto para lo que Hegel denominó «lucha por el reconocimiento», en la que cada Yo quiere erigirse como conciencia absoluta y única, que debe, por tanto, aniquilar al Otro, sino también para acusarse ante el reflejo de él, en un duelo en que el Yo de Baudelaire se repite en el Yo del Baudelaire reflejado, y este, a su vez, e intermitentemente, hace lo mismo). Doblamiento que tiene la dramaticidad que emana de la división y de la identificación de ambas conciencias, y la tragicidad de una autodestrucción. Se juzga y culpa al Otro y se es condenado él mismo y por el Otro, a favor de sí mismo y contra sí mismo. Unos versos suyos aclaran este significado condenatorio que para Baudelaire le significa la «conciencia» (aparte de ser doble su Yo consciente):

Yo soy la herida y soy el cuchillo.
Y soy la víctima y el verdugo,
(Je suis la plaie et le couteau,
Et la victime et le bourreau).

No bastaría aquí la espléndida definición, lingüísticamente valiosa de Burks: *Yo significa la persona que dice Yo.* Porque si es así en la conciencia en estado primario, esta no tarda en moverse, salir y reflejarse a sí misma en múltiples «doblamientos», que, en ciertos individuos, alcanzan el grado de la locura multiplicándose sin término.

El pie de la diosa

Este relato pertenece al libro de José Edwards, *Post Data,* publicado después de la muerte del autor en 1970. Solo al cabo de cinco años de tener la obra a mi alcance, he sabido apreciar este cuento como el mejor de todo el conjunto. Para mí, y hablando publicitariamente (como le gusta a todo público exitista), bien se hubiera querido Hermann Hesse haberlo escrito.

Debo resumir hasta un límite quirúrgico. En uno de sus primeros párrafos, así se describe aquel recuerdo de paraíso: «El cielo, azul o gris, estaba siempre distante como una envoltura exterior, casi mitológica, y rara vez me ocupaba de observar las nubes que corrían silenciosamente sobre mi cabeza, asomándose y escondiéndose entre las copas de los árboles. Mi atención estaba centrada principalmente en el suelo: en las hojas y las ramas derrumbadas, en los guijarros inmóviles y en las grandes piedras que, al ser levantadas, descubrían diminutos bosques de musgos aplastados, densamente habitados por las hormigas (...). Al centro de este mundo al parecer infinito o inagotable, se levantaba una construcción misteriosa de proporciones gigantescas, destinada tal vez a relacionar el suelo con la bóveda celeste. Era algo inusitado y sorprendente, que rompía, de un modo violento, la escala o dimensión de todas las cosas; empezaba por un pedestal de gran extensión y tan alto como mi propia cabeza, sobre el cual descansaban dos grandes pies levemente calzados por dos inmensas sandalias inmóviles, y más arriba se levantaba, como un descomunal árbol de piedra, la estatua de Diana cazadora».

Hermosa y aterradora, pues despertaba felicidad y emanaba poder, el miedo que inspiraba «constituía un indispensable elemento de equilibrio». Es el secreto y la condición antitética que José Edwards exigía a su paraíso: poder ser destruido por el motivo más insospechado. De pronto, en el curso del relato, el niño que protagoniza la historia oye una voz:

«Sigue derecho por el camino que va a la fuente hasta llegar a la glorieta —ordenó—: Ahí, al pie de los pinos, encontrarás un faisán». Divisó al ave maravillosa y su corazón se llenó de un gozo inexplicable. Pero el autor lo explica: «Representaba para mí algo muy íntimo y personal, algo que estaba a medio camino entre yo mismo y todas las cosas». El protagonista empezó a vivir con desbordante felicidad: oír la voz y encontrarse con el faisán se constituyeron en dos operaciones secretas, las únicas que ocupaban sus días, colmados de eternidad y como fuera de todo tiempo «(...) Detenidos —escribe el autor— en una atmósfera de dicha y, consecuentemente, en una atmósfera de extremo peligro. ¿Qué cosa existe más peligrosa y vulnerable que la felicidad?». De ahí, pues, que surja, como algo natural, la necesidad de lo prohibido: «¿Hay alguna parte adonde no debo ir? ¿Alguna cosa que no deba hacer?», pregunta. «Una sola cosa», es la respuesta. «No podrás tocar el pie izquierdo de la Diosa si al tiempo de hacerlo pronuncias en voz alta la palabra (...)». El niño se sume en interrogaciones internas sobre cuál sería la palabra. «¿Ratón? ¿Arcángel? ¿Madreselva? ¿Vuelo? ¿Peñasco? ¿Introducción? ¿Abismo? (...) Por fin la palabra me fue revelada: *Ruiseñor*». «Puedes decir ‹ruiseñor› tocando el pie derecho, o tocar el pie izquierdo pensando fuertemente en la palabra ruiseñor, pero sin decirla en voz alta. Puedes decir ‹ruiseñor›, primero, y tocar el pie de la Diosa enseguida, o, por el contrario, tocar el pie y después gritar la palabra: nada sucederá si no lo haces todo a un mismo tiempo». «Pero, ¿qué sucederá? (...) Lo que sucederá será todavía más horrible e indefinido: caerá el sol, pero nadie lo sabrá sino yo mismo; los bosques y los matorrales serán destruidos, como también la casa, el techo y los muebles, pero mi tío y mi madre no verán nada (...) ¿Qué podía impedir que dejara caer mis dedos sobre la piedra y todo empezara a suceder? ¡Solo yo mismo! En realidad, el verdadero abismo era el de mi propia libertad: todas las cosas de afuera podían reducirse y explicarse, pero quién sería capaz de explicar o predecir el inescrutable misterio de mis propias decisiones? (...)».

Dije que mi resumen sería «quirúrgico». El desarrollo del relato, su tiempo, todo su encanto y las peripecias de jugar con el desastre, he debido dejarlos fuera. Es lo que llamamos «la tiranía del espacio».

Tú y eso

Ver el objeto en sí, puro, sin mancharlo ni con la más leve sombra de subjetividad. «No es preciso ver la realidad tal como yo soy», escribió Paul Eluard. Ese es su intento (antiberkeleyano, diría yo) de su poesía. La cristiana Simone Weil, por su parte, anotó: «Ver un paisaje tal como es cuando yo ya no estoy allí». En este predicamento, una experiencia nuestra (1950):

...internados en esas pequeñas ensenadas ocultas, donde parece que hubiéramos venido a interrumpir un silencio, una existencia o una inexistencia eterna. Apenas pájaros marinos, gritos agudos silenciados por la resaca, rocas, olas, espuma, ensimismados, extraños, como si recién hubieran nacido. Es hermoso y horrible advertir cómo parece que nacieran en ese instante, al contacto de nuestra mirada, como también es hermoso, y de otro modo horrible, sorprender que todo eso existía, ¡existía! sin necesidad de mí, fuera de mí y desde mucho antes y después que yo existiera. Entonces sentimos que eso es lo que tiene realidad, que eso es lo que existe, y nosotros, en la más plena soledad, allí frente a ellos, insolublemente lejos, ante esas olas, esos grupos rocosos, esa arena virgen y esos pájaros que vuelan libremente, somos injustamente pequeños, condenadamente innecesarios: irreales antes, irreales ahora, irreales después.

Me recosté, tratando de no hacer ruido, de no sobresalir en la vasta extensión solitaria. Una luz extrarreal, que rezumaba de lo más íntimo del espacio, se adosó, beso a beso, con la arena. Luz y arena se fundieron y mezclaron tan finamente que, de nuevo —tormentosa y delicada impresión— sentí que no tenía yo derecho, que yo dificultaba en cierto modo la unión secreta de dos materias eternas que se quería consumar. ¡Oh, ilusión! Profundamente olvidado, atónito y temeroso, quise yo también absorberme en el silencio, igual que una poza de agua en el calor.

Bastaría un instante, y la extensa, inmemorial y poderosa soledad del litoral me disolvería sin un esfuerzo, sin un estertor, como la noche inmensa acalla a los guijarros.

De súbito, sobre la cresta de las olas, una raya roja refulgió, ardió y se hizo verde y ópalo y córnea visual. Rasando el lomo de las aguas, un pájaro antiquísimo me echó una rápida mirada de desprecio con su ojo rojo. Poderoso y antiguo, me desestimó con su ojo rojo, eterno y rojo, rojo y eterno como el basalto.

En aquel tiempo

Se habla en filosofía de la historia, como resultado de una observación que viene desde la Antigüedad, de la «ley de decadencia». Ya en el Imperio Romano, y cuando estaba en la cúspide de su poder, hubo pensadores y políticos que se preocuparon por el futuro, es decir, por la futura muerte de su grandeza. Es que, como dice Jaspers: «desde hace milenios, el hombre se sintió un ser tardío»; había llegado al mundo con retraso.

Nada puede asombrar tanto como este sentimiento. Se ha dado, casi persistentemente, en importantes períodos de la historia. *El hombre ha llegado tardíamente.* Pero, ¿tarde respecto a qué?, nos preguntamos.

La convicción, latente y soterrada, muy acuciante, de que algo mucho más bello, más grande, más firme, nos ha precedido, nos ha conducido a dos extremos del tiempo: la remembranza inconsciente de una infancia de la humanidad indescriptiblemente dichosa, y, consecuentemente, el presagio de un final catastrófico.

En los períodos de grandes despliegues de creación y alegría de vivir, el gusano interior asoma la cabeza. No es posible, no, que sea verdad tanta belleza y dicha. Estamos obrando mal. Algo horrible se prepara. Un castigo se cierne sobre los hombres. Ese gusano, en el Renacimiento, se llamó Savonarola. Allí estuvo, en Florencia, predicando sin compasión el próximo Juicio Final. Horadó el corazón de los príncipes y de los artistas, hizo meditar sombríamente a Lorenzo el Magnífico y romper un soberbio cuadro a Boticelli. La felicidad no es de este mundo. Lo fue, sí, pero mucho tiempo antes. Otrora. Y si así ocurrió (que antaño en la tierra reinó la felicidad, y ahora no), lo más probable, tal vez inevitable, es que la curva de descenso siga hasta el fin de la historia. Todo fulgor está condenado a extinguirse.

Es el Pecado Original, dice el Antiguo Testamento. Es esto, es aquello, dicen filósofos e historiadores. Es el resultado de una caída moral; de un

sistema político; de toda civilización; de la desnaturalización del hombre, etc. En fin; es la naturaleza misma de la historia que, desde un principio, lleva inscrita en todas sus células, como un organismo biológico, la línea parabólica de su declinación.

Los poetas, los grandes poetas, no dejan de registrar este gusano que les roe todo presente de felicidad. Rimbaud: «Otrora, si me recuerdo bien, mi vida era un festín en que se abrían todos los corazones y todos los vinos corrían (...)».

Por su parte, Rilke busca su fórmula. Algo se ha perdido y hay que recrearlo. Su poesía entera se convierte en una operación de rescate. Es su secreto, especialmente de las *Elegías*. A saber: «(...) La afirmación de la vida y la de la muerte se revelan como una sola» (escribe en una carta a un joven poeta) «(...) La muerte es el *lado de la vida* que no se encuentra vuelto hacia nosotros y que nosotros no iluminamos; es preciso que tratemos de realizar la mayor conciencia de nuestro existir, que se halla en los dos dominios ilimitados y que se nutre inagotablemente de ambos». Su mandamiento capital es este: La misión fundamental del hombre es «convertir todo lo visible en invisible», esto es, en imperecedero. Para ello, es preciso un trabajo continuado de nuestra *conciencia* de las cosas, personas, casas y paisajes con que convivimos, en una fidelidad incansable de la memoria y del amor.

Esa es su revelación, y por ella su poesía se hace egregiamente incomparable.

Identidad en el sueño

Curiosamente —y esto no lo puntualicé en el otro artículo que escribí sobre Nerval, «Estado de Metáfora»—, el hecho que este poeta haya subjetivizado todo, viéndose reflejado y «doblado» en otros hombres que conocía en la vida real, o en personajes históricos, o de su propia ficción literaria, y de que, por si fuera poco, «sentía» a sus amigos y amigas dividido cada uno en dos partes: una benéfica y la otra maléfica; curiosamente, digo, esta proyección de sí mismo en *el Otro,* junto con *personalizar* el mundo con su Yo, el yo de Gérard de Nerval se desconcentró, y su conciencia personal se pulverizó, de modo que, a fuerza de multiplicarse, se dividió, y con tanto querer ser él *el todo,* todo fue él, y ya no se podría decir que las partes se unificaron en un todo o que el todo se hizo la infinidad repetida de las partes. Lo cierto es que si, como dijo un crítico europeo, el suicidio de Nerval fue el intento de matar a «su doble», es más exacto decir que quiso matar ese mundo atroz en que *uno es todo y todos, y todo y todos son uno.* Es el resultado de semejantes obsesiones —no voluntaria en él, pues fue compulsiva y patológica—, y, a veces, en otros casos, son la consecuencia de querer probar lo que ciertas filosofías y prácticas postulan en nombre de una fusión en el Gran Ser. Ya conocemos que muchísimos poetas pasaron por estas tentaciones, o sufrieron su obsesión, «iniciándose», así, sin aprendizaje previo, en esa clase de «conocimiento» que lleva «a lo Desconocido», como quiso Rimbaud, aunque desistiera prontamente en el umbral de la locura. Nerval enloqueció, lo sabemos. Baudelaire vivió en una especie de canje continuo entre la inmersión de su Yo en la realidad exterior o, recíprocamente, dejándose invadir por el ingreso de ella en él. Y así, altos poetas de este y otros siglos pasados, que cedieron a morder el fruto prohibido.

Volviendo a Nerval. En su *Aurelia* escribe: «Aquí ha comenzado para mí lo que llamaré el derrame del sueño en la vida real. A partir de ese

momento, todo tomaba para mí un aspecto doble, y eso sin que la razón careciera jamás de lógica; solamente que se trataba de otra lógica».

Expliquemos cuál es. En los sueños más delirantes los principios de *identidad, no contradicción* y *tercero excluido* (clásicos en la filosofía) no rigen; son sustituidos por lo que los psiquiatras llaman —desde Ribot, creo— «el pensar catatímico». Este se caracteriza por conducir el curso de lo soñado, informar y conformar a las personas y situaciones según una fuerte energía emocional. Es lo afectivo, principalmente, lo que configura los sueños. Pero esta fuerza afectiva recibe, además, un auxiliar proveniente de un factor intelectual: la *analogía*. Sobre esta trama simple, y que es en el sueño menos fuerte que lo afectivo, se producen, sin restricción voluntaria posible, los fenómenos llamados de *condensación* y de *transferencia*. Un sentimiento del soñante, que sea común a dos o tres personas distintas, le hace soñar con la persona *A* como teniendo la figura física de la persona *B*; o, por el contrario, sueña que la persona *B* muestra los rasgos faciales de *A*. Esto en cuanto a la *condensación*. La *transferencia* obra de modo semejante, por lo cual me reduciré a la *condensación*. Un soñante ve que su esposa es *A* (que en la vigilia es realmente su esposa), pero que tiene la cara de *B* (una amiga del soñante con la que este tiene vínculos afectivos). En otro sueño, la misma *A* no aparece como *sujeto* del sueño; el sujeto es *B*. Y ocurre que *B* aparece con la cara de A. ¿Cómo determina el soñante cuál de las dos es la persona *substantiva* y cuál la *adjetiva*?, nos preguntamos. Porque, sin duda, cuando es *A* la *substantiva*, esta es efectivamente ella misma, y solo está *cualificada* por caracteres de *B*. Y cuando es *B substantiva*, ocurre lo contrario: *A* es solo *adjetiva*.

Aunque tengo una enorme experiencia onírica, deberé cernir, en otro artículo, esta diferencia tan sutil y tan importante. Los términos gramaticales que se me ha ocurrido aplicar aclaran bastante, pero no lo suficiente, esta situación.

Si soñar de este modo es tortuoso, ¿cuánto más no lo será el vivir de ese modo? Así vivió Nerval.

Ser y expresión

«La historia del arte es la historia de la manera de revelar esa realidad primordial en la que se muestran indisolublemente unidos *ser* y *expresión*», escribe Félix Schwartzmann en *Teoría de la expresión* (Ediciones de la Universidad de Chile). Me resulta prácticamente imposible dar cuenta de su amplio y exhaustivo pensamiento. Hago la observación que mi artículo anteriormente publicado en estas columnas no compromete la profundidad y seriedad de nuestro autor. Me he limitado, y sigo en este modesto empeño, a divagaciones sobre la expresión facial, poniendo de ejemplos los rostros escindidos de la última época de Picasso.

Del cuadro *Guernica,* tan reproducido y divulgado, me acuerdo haber conocido, en una edición de los famosos *Cahiers d'Art,* franceses, toda una serie de bocetos sobre el tema que se había propuesto. Suman más de veinte, eligiendo Picasso el último como definitivo.

También recuerdo otra impresión. El pintor comenzó con dibujos complejísimos de figuras, y los rostros eran muy abundantes en rasgos y posiciones. Se nota un sucesivo trabajo de síntesis, de simplificación. Y me parece que hubo un momento —aproximadamente entre los bocetos XII al XIX— en que yo estimé que Picasso debiera haberse detenido y no continuar simplificando. Puede que sea una ilusión que mi recuerdo ha deformado; valga, en todo caso, como ejemplo de algo que quiero anotar. Me gustaban más, en toda su serie de 24 proyectos, uno o dos que se hallaban en la mitad de la serie. Progresar era *abstraer,* cosa de la cual (aunque muchos sigan creyendo que el pintor español es *abstracto,* por oposición a *figurativo*) el maestro estuvo lejos de tener como norma principal, incluso en su época cubista. Cuando miro el *Guernica* definitivo, me sabe a desierto, a despoblado, en orden a la expresividad. Pasa lo que indiqué en mi artículo anterior. Un hombre que entra en un bosque, solamente puede entrar hasta la mitad. Pues si sigue avanzando

empieza a salir. Siento que la densidad expresiva estaba suficientemente sintetizada y todavía era superiormente rica. Sería una inmodestia pretender enmendar a un maestro; pero tal fue mi impresión. Su cuadro definitivo, a fuerza de síntesis, se empobreció, en relación con los bocetos del «medio del bosque», para emplear mi metáfora.

Y es que la expresividad de un rostro —bien lo veo en el propio Picasso— no es mayor penetrando hacia un supuesto centro causante de la expresión. De encontrarnos con ese centro, no hallaríamos sino un punto —sin dimensiones, sin cualidades, sin expresión. Ese *interior* —como creo ver afirmado por Hegel— si es realmente *interior* no puede mostrar rasgo alguno: eso sería hacerse *exterior*. En el exterior de la expresión está todo: es un abanico de rayos y destellos de sentimientos, pasiones, sensaciones inefables, pensamientos «ocultos», estados de ánimo, carácter. Sin embargo, reitero —y no es novedad— que los rostros picassianos expresan la mayor profundidad reveladora. Querer ir más adentro es una vehemencia que cobra su precio. El *mundo de las cualidades* (en el mundo viviente y en cualesquier otras formas, naturales o artísticas) pierde su índole de ser *cualitativo*. Un ejemplo sería el mostrar la estructura molecular de un *gen* para compararlo, en su pobreza expresiva, a la conducta y riqueza con que se comporta su organismo respectivo, desarrollado y exteriorizado. Tampoco se posee la forma bella de una Venus acuchillando sus curvas. «La belleza no tiene vísceras», dijo alguien.

En esta idea, creo verme corroborado por Schwartzmann, en el capítulo sobre *La expresión en el arte budista*, que puede concordarse enteramente a lo que afirmo. Porque el artista budista se ve desafiado a una tarea casi imposible: «expresar la inexpresividad», como dice nuestro filósofo. El budismo es una filosofía y una ascesis que postula desprenderse de la existencia como de una ilusión y un mal. Por igual motivo, desdeña la *comunicación* con otros hombres. La verdadera *Realidad*, para el budismo, es una suerte de suprema Negación, un vacío. Las sonrisas de los Budas pintados y esculpidos son tan leves que solo expresan un indicio de alejamiento hacia la inmutabilidad y, dicho en términos estrictos, hacia la Nada. «Es un desvanecimiento expresivo, una extinción»: *La Clara Luz del Vacío.*

El diablo de Dostoievski

La gente poco dada a leer libros tiene la impresión de que una gran novela es siempre una gran lata. En lo que toca a amenidad, es verdad que esta no entretiene mientras no se instaura en los caminos conocidos del lector; si ellos corren por dominios de profundidad o sabiduría, la amenidad no es tal para los profanos. La alternativa que le quedaría al buen escritor sería apelar a lo cómico que deriva de ese conjunto estrecho de significaciones con las que se bate en la vida el hombre vulgar; y eso sería un despropósito para una novela seria.

Sin embargo, el más profundo de los novelistas que hayamos leído, sin ceder ni un ápice de su terreno (feroz y cruel, demoníaco y sobrehumano), es el de mayor riqueza y talento para crear y manejar escenas grotescas, ridículas hasta el delirio, cómicas hasta la risa convulsiva, siempre sin perder un sustento que conecta, directa o indirectamente, con aspectos muy serios del argumento y del fondo trágico, de vida o muerte, de pasión humana e inhumana, que son la sustancia de toda su obra. Los episodios humorísticos de Dostoievski, que abundan en él, son, aun aisladamente, de mucha chispa; pero es la ocasión en que hace funcionar a sus personajes malignos (*méchants*) cuando se desencadenan verdaderas orgías de hilaridad, y de tal naturaleza que nos compromete en toda la obscena intención de los chistes que dice uno y otro personaje. ¡Quién no recuerda esos largos capítulos de *Los Karamazov,* en la celda del Venerable Zósimo, donde se realiza una reunión junto al lecho del beatífico monje! Como pimienta —bastante demoníaca—, anima la conversación —de tan profundo significado en la novela y para la suerte de los protagonistas— el padre de los Karamazov, Fiodor, «un pequeño puerco», como lo calificaban sus propios hijos, a excepción de Alíocha. Ese complicado engendro de lascivia, bajeza, desprecio por sí mismo, falsa y hasta auténtica humildad y humillación, sarcasmo, descreimien-

to (y sin embargo «ese pequeño puerco», hasta él, necesitaba de algo, aunque fuera un poquito de algo parecido a la inmortalidad», etc.), degradación e histriónico declive a envilecerse y aparecer que se remuerde de sus vicios y chancea con estos y con la virtud; todo en un inextricable conjunto híbrido, que compendia las más características instancias dostoiewskianas (salvo la mística), pero las compendia no trágicamente, sino en «gran guiñol». Hay quienes opinan que el viejo Karamazov es el personaje más «vivo» y más interesante de toda la novela. Cercano al lecho del Venerable Zósimo, habla y habla, gesticula, hace payasadas, reza y blasfema, en serio y en broma. Mantiene el suspenso en el filo del escándalo. «¡Bendito sea el vientre que te cobijó y los pechos que te amamantaron...!, sobre todo los pechos!». Se arrodilla y pide perdón.

Y en otras páginas, el Diablo, cuando visita a Iván en la pesadilla: «Este reumatismo no me deja». «¿Tú, el Diablo, con reumatismo?». «Es el precio por encarnarme». Sigue una descripción de cómo contrajo la dolencia. Por fin escribió a un médico que prometía sanar del reumatismo a quien recortara un cupón y le mandara unos cuantos kopeks. A vuelta de correo, el Diablo recibió un frasquito. «Esas gotas me resucitaron. Mire. Muevo las piernas, los brazos; ni pizca de dolor... Quise publicar unas líneas de agradecimiento en la prensa. Fui a un periódico liberal. Me rechazaron. «Imposible», me contestaron. «Somos un diario ateo. No creemos en el diablo. Si publicamos su *Inserción,* perdemos nuestro prestigio y el diario quiebra». Y el Diablo comenta: «Usted ve. Ni siquiera me está permitido expresar mi gratitud». En otras líneas, el mismo personaje, siempre frente a Iván: «¡Cuántas veces no me he colado en las procesiones... y hasta he estado a punto de encender una velita y cantar el Hossanah...! Pero si yo me convierto, se acaba el pecado, se acaba todo. Sin pecado no hay Historia, y todos los diarios quebrarían, porque no habría noticias... Ya ve usted mi sufrimiento. Ni aquello tan inocente me está permitido. Ustedes, los hombres, sufren, pero viven. En cambio, yo sufro y no vivo».

Otra función del lenguaje

Una de las cartas que he recibido a propósito de mis artículos en estas columnas me produjo una sorpresa de la que no salí inmediatamente, porque intuí que encerraba cierta dosis de originalidad que yo, en ese momento, no estaba en la disposición intelectual de desarrollar, aunque supuse que podría ser susceptible de reflexiones.

En pocas palabras —y son pocas las que bastan, ya que era una frase la que ostentaba su mayor precisión y me parece que era lo mejor de ella—, aquel lector, al comentar un artículo mío que trataba de las *funciones del lenguaje,* reconocía la ya clásica naturaleza de tres funciones: la conativa, la referencial y la emotiva, que yo enumeré y expliqué muy simplemente. No agregué, en aquella ocasión, la «función poética», que trata el lingüista Jakobson, y que es más largo de describir.

El lector, cuyo nombre no recuerdo exactamente, iniciaba su argumento, o lo concluía (pues era todo un corolario y, a mi parecer, atractivo) diciendo que *la verdadera función del lenguaje es borrar todo lo dicho anteriormente.* (Si mi memoria es bien confiable, así lo expresó).

Tengo que bosquejar una posible ideación, aunque vaga, de las consecuencias de esa afirmación, que, por tenerla aún muy informe en mi mente, deberá ser apenas un conato de desarrollo. Es verdad que todo «mensaje» lingüístico, oral o escrito, conlleva un sentido de *afirmación* que, dadas la movilidad del pensamiento humano y las infinitas situaciones que a cada instante se expresan verbalmente, implica, simultáneamente a la *nueva afirmación,* una *negación,* total o parcial, de algo que antes se haya expresado, ya individualmente, ya colectivamente. En este punto no me queda sino que aceptar esta original manera de apreciar el lenguaje que proponía el lector. Ese juego incesante de afirmaciones y negaciones permite admitir, como una función del lenguaje, el borramiento de todo lo dicho hasta ese instante. Un lingüista

inteligente —y yo no sé más de esta disciplina que lo que enseñan textos elementales— podría deducir consecuencias y realizar un brillante trabajo con esa idea.

A mí este asunto me lleva a otra parte. Pienso en Hume, por ejemplo, que no veía entre los hechos otra relación que la de *contigüidad,* dudando tajantemente del principio de *causalidad.* Así, el que uno o más hechos sigan a otros no significa, nunca, que sean *efectos.* Simplemente se suceden unos a otros, pero no se conectan por *causalidad* alguna. Hoy, que está de moda el querer extender al campo de lo ontológico el «principio de incertidumbre» (formulado por el físico Heisenberg, y que se refiere, a mi entender, exclusivamente a la imposibilidad de determinar las causas precisas de ciertos fenómenos en el mundo de los átomos), hay que reiterar que no afecta al *principio de causalidad metafísica* que hemos conocido en los filósofos (Aristóteles, Santo Tomás, y otros) y que intuimos como algo inamovible. Todo lo que *no es por sí mismo* es efecto de una causa eficiente exterior, y todos los entes mudables finitos y contingentes deben proceder de una Causa autosuficiente e infinita. Esto es sentido común. Hay una fuerte tendencia general a extrapolar el principio de Heisenberg y querer imponer la idea de que cosas y hechos son como partículas autónomas que no tienen causa alguna.

Lo más notable del pensamiento de Hume sobre esa relación de mera *contigüidad* entre los hechos es su ceguera, propia de su empirismo, ante la mente misma, de la que prescinde. La mente humana, dotada de *memoria, obra* también sobre los hechos. Y en el terreno del lenguaje es interesante observar que, en cierta medida, lo que decimos a cada instante borre lo anterior, pero el nuevo lenguaje reproduce y conserva gran parte de lo negado, de lo anteriormente dicho y ocurrido: de manera que la memoria misma opera como un incesante principio de causalidad, creador, negador y conservador. Sin esto no habría devenir, ni historicidad, ni historia, y ni tan siquiera sentimiento de tiempo.

El movimiento David I

En algunas historias de la poesía chilena me ha tocado leer ciertas referencias a *David*, como un «movimiento estético» fantasmal, del que yo sería el inventor, o promotor, pero que nadie sabe qué fue, ni consta en publicación alguna.

Me hago cargo de este tema, porque, por muchos motivos, los que ya hemos cruzado la madurez estamos todavía fieles a nuestro pasado y, más importante aún, porque los poetas jóvenes —algunos que no tengo para qué nombrar— han tenido conversaciones conmigo y con otros escritores de mi generación, buscando, con todo derecho, señales de lo que hicimos, escribimos o quisimos hacer en nuestro tiempo.

David existió efectivamente y no es fantasmal como creen ciertos historiadores de nuestra literatura. Incluso en la revista *Vea* (de allá por 1939 o 40), que era un buen magazine pero no cubría lo propiamente literario, publiqué algunos artículos. Más tarde, en 1948, en la antología de Hugo Zambelli *13 Poetas Chilenos* (Valparaíso), junto a un poema, aparece un resumen de lo que yo llamé *David*.

Igualmente en la revista Pomaire, junio a julio de 1957, apareció otro manifiesto. Diré en pocas palabras de qué se trataba. Comienzo por la «definición» a la que llegué entonces y de la que debíamos partir. Por si sola quiere decirlo todo y, más posiblemente, no dice casi nada, «David se propone, mediante un trabajo de vaciar la realidad, primero, y luego a través de una proyección voluntariosa de la visión sobre el vacío, crear el estilo de objetos y de actos que funcionen orgánicamente a semejanza del hombre mismo y en cuyo espacio y eternidad esté la persona misma incorporada tanto en su acrecentamiento como en su consumación».

Lo inicial era la negación previa, la ruptura. Cosa que es común a muchos movimientos estéticos: el dadaísmo precedió al surrealismo, aunque realmente no hay entre estos la continuidad de un mismo

propósito final. Ya, a fines del siglo pasado, Rimbaud había lanzado sus breves consignas en las dos célebres «Cartas del vidente»: «(...) el desarreglo total de los sentidos» (...) «hasta llegar a ser, entre todos, el gran enfermo, el gran maldito, el gran criminal y el gran *Sabio,* pues llega (el poeta) a *lo Desconocido*». También pusimos en el pórtico de nuestra primera actitud una sentencia de Nietzsche: «Nada es verdadero, todo está permitido», y las palabras más cautelosas, de Hermann Hesse. «Para nacer, primero hay que destruir un mundo». Esa ceguera, voluntaria, inicial, ese nihilismo previo, están en la base de muchos movimientos y también lo estuvo en el surrealismo. Y, por otra parte, las juventudes, en todo el mundo, sin necesidad de poesía ni de programas filosóficos, pasan, de diferentes modos, por esa etapa de negación. Una nota de mi *David* decía escuetamente: «Vaciar categorías mentales. Uso arbitrario de los utensilios: vasos, sillas, casas. Trastornarlo todo. Usar las copas de champagne para lavarse los dientes. Levantarse a las 2 de la madrugada. Acostarse a mediodía. Otros vestuarios, otras costumbres, otro lenguaje. El color rojo como luto, etc.». Después vendría la operación propiamente poética: proyectar la *videncia* en ese caos original. La poesía es la actividad humana que dispone de mayor libertad para *crear.* Por eso no nos contentábamos con dejarla reducida a una forma verbal o estética; debía inspirar cosas, casas (*arquitectura trágica, denominamos esto*) y actos, y formar un estilo derivado del conocimiento poético personal y que llamamos entonces «conocimiento voluntarioso». Otorgar sentido al mundo. Esto también se halla en Nietzsche y se vuelve a reconocer en el énfasis que pone el existencialismo en la *aprehensión subjetiva* de la realidad. Nuestra meta era llegar a constituir la vida individual en una especie de *liturgia,* emanada directamente de la *videncia* (poesía escrita). El poeta no solo *vería* de otro modo; *sería* de otro modo. De *poeta* habría pasado a *sacerdote.*

El movimiento David II

En Rimbaud se dio ejemplarmente el caso del poeta que no se contentó con la sola videncia. Formuló un «método» (bastante simple y no del todo inesperado) para «llegar a ser el gran Sabio y alcanzar *lo Desconocido*». Más de 400 estudios se han publicado sobre él, sobre su programa, sobre su poesía—escrita de los 16 a los 19 años, no más—, y particularmente, sobre el abandono completo de toda actividad y preocupación literaria. Un poeta que, como es su caso, a tan temprana edad marcó un hito en la lírica universal y que luego tira lejos su obra para dedicarse a duras y prosaicas tareas, todavía intriga a cuantos están atentos a la significación de los hechos humanos. A través del heterogéneo prisma, por el que críticos y poetas han visto su empresa, el lector encontrará un Rimbaud católico, un ocultista, un surrealista antes del surrealismo, un rebelde político, etc. El 20 de octubre de 1954, a petición de Neruda, participé en un acto que este organizó para conmemorar el centenario del nacimiento del joven francés. Leí mi tesis («Rimbaud Pecador») en la Universidad de Chile y la publiqué en *Atenea*. Sigo pensando como entonces: Rimbaud abandonó la poesía porque la consideró su instrumento de rebelión ética, rebelión que él proyectó y ensayó en una dirección exactamente opuesta a los preceptos cristianos. Aquello de «hacerse el alma monstruosa», de «injuriar a la belleza», de «practicar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura» que constituyeron su «método», fueron finalmente motivo de su remordimiento. Su última obra, *Una estación en el infierno,* describe su aventura espiritual y constituye una retractación. Por su deserción, Mallarmé exclamó: «Se amputó vivo de la poesía».

Vuelvo a nuestro *Movimiento David.* No estaba tan lejos de Rimbaud. Solo que era un «método» mucho más complejo y desarrollado. Obviamente, ninguno de mis amigos quiso embarcarse en una tempestad moral deliberada para trasmutar todos los valores. Pero como estoy

exponiendo lo que entonces (años 38 al 44) concebimos, debo informar algo más sobre aquel conato de «movimiento», que partía de la tensión que crea en el artista su propia *videncia* y quiere desbordar hacia lo que llamé *poesía práctica.*

La *videncia* propia de la poesía es siempre diferente en uno y otro individuo. Si se la proyecta a la conducta, implica la creación de una moral personal, por encima de todo otro código. Esto significa, por lo menos en el comienzo, ir «más allá del bien y del mal». De mis amigos dispuestos teóricamente a la experiencia, el más lúcido e inteligente rechazó esa instancia y, por otra parte (cosa en la que también estuve de acuerdo), ni él ni yo íbamos a contentarnos con permanecer en lo estético. De ahí que ni siquiera debutamos, como yo lo propuse y programé, con una exposición de *Arquitectura Trágica.* Aquel amigo era, precisamente, arquitecto, y juzgó muy pequeña esta plataforma para lo que nos habíamos propuesto, que era bastante más que planificar casas y edificios informados por una intencionalidad moral. Solo en 1957 —y cuando ya ni él ni yo pensábamos en *David* sino como una aventura del pensamiento y, para colmo, frustrada— él aceptó escribir en la página que Santiago del Campo me había solicitado dirigir en la revista *Pomaire.* En el número de mayo a junio de ese año, y paralelo a mi artículo «David: o una Moral poética», José Edwards publicó su arquitectónica «Invitación al desorden». Su artículo, como el mío, fue una nostálgica remembranza de lo que no hicimos.

Por el camino de *David* formulé: «Después de la negación de todos los valores, el *poeta* pasaría de la *videncia* a la *potencia,* de esta al *acto,* y de este al *estado,* recorriendo sucesivamente los peldaños de la *Poesía,* la *Poesía práctica,* la *Liturgia* y la *Tragedia.* Y así, el *poeta* tomaría la calidad de *hechicero,* de *sacerdote* y de *héroe*». Fue *David* una expresión más, entre muchos otros intentos de este siglo y de otros anteriores, de la tentación del espíritu por la magia. Mientras el Surrealismo incursionó por el camino político (fuera del arte mismo), nosotros apuntábamos a la *Religión.* No a la nuestra tradicional ni a ninguna otra ya predicada, sino a la que cada uno debería crear según ese poder otorgador de sentido que posee la conciencia (Hegel) y que el poeta, más que nadie, cree el único patrón y la única medida de la realidad.

Un patio

Cuando el bullicio y el tumulto agobian al habitante de la ciudad populosa, lo primero que quiere hacer es salir a un sitio apartado, un retiro en donde disponga de soledad. Pero no todos poseen casa frente al mar o una cabaña al pie de la cordillera, lejos también de las muchedumbres que se precipitan en los balnearios.

En las grandes casas santiaguinas de hoy, la nueva arquitectura parece no haber especificado esos rincones secretos que tenían las antiguas, y que no eran fruto de una especial originalidad de los arquitectos, sino resultado de más amplios espacios y de una «defectuosa» planificación. Casi todos gozamos, en las viejas casas de nuestra infancia, de ciertos lugares secretos, habitaciones abandonadas, altillos de ventanas rotas por donde entraban las ramas de un ciruelo, buhardillas destartaladas que se llovían en invierno y en las que habitaban las ratas, el moho, el tiempo, y donde había fudres inmemoriales, rastrillos, tijeras de jardinería y sacos. Así era, en casas grandes y hasta en más pequeñas: lo que la arquitectura no sabía concebir ni planificar se convirtió en «lugares metafísicos», ajenos a todo arte y estilo y fuera de toda funcionalidad. Bendita equivocación. Los recuerdos más hermosos de nuestra infancia añoran aquellos espacios «inútiles».

En 1931 yo no era ya precisamente un niño. Con quince años de edad, sin quererlo ni proponérmelo, y con las tardes de holganza que me permitían los horarios de mi primer año de Derecho en la Católica, lejos ya de la niñez vivida en una casaquinta en San Bernardo, por los azares económicos de ese año debimos, mi madre, mi abuela y yo, reducirnos a una casita pequeña, en un barrio hoy casi olvidado, de calles que hasta se me confunden en su secuencia: San Ignacio, Dieciocho... Vergara. Entonces, yo disfrutaba de una estupenda libertad. Solo dos horas de clases en la mañana, y el resto del día la adorable ociosidad.

No existían radios estruendosas, ni mucho menos la televisión (¡lagarto! ¡lagarto!), ni la espantosa agitación del hormiguero. En esas tardes me dedicaba a muchas cosas; la principal, leer. Todavía estaba en la etapa de los autores que nos habían recomendado en el colegio y que, por suerte no habíamos leído siendo alumnos. Porque la lectura debe hacerse después, y nada de estar embutiendo libros «explicados» con la desilusionante nomenclatura de una lingüística estructuralista, que a los muchachos muy poco les importa. Ya egresado de Humanidades, leí cerca de 200 libros en un año.

Pero lo más hermoso era el lugar: Un patio embaldosado, altas murallas, un solo naranjo al centro, y el silencio que trasmitía mi abuela (mejor que lo que hace un televisor con los sonidos). Desde ese año 1931, y sin haberlo vuelto a leer, conservo toda esa atmósfera expresada en un poema. Pertenece a Borges y se titula «Un Patio».

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
La gran franqueza de la luna llena
ya no entusiasma a su habitual firmamento.
Hoy que está crespo el cielo
dirá la agorería que ha muerto un angelito.
Patio, cielo encauzado.
El patio es la ventana
por donde Dios mira a las almas.
El patio es el declive
por donde se derrama el cielo en la casa.
Serena
la eternidad espera en una encrucijada de estrellas,
Lindo es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, un alero y un aljibe.

Fisiognómica

Sospecho que este artículo no va a satisfacer ni a especialistas ni a profanos. Pese a esta desventaja, anotaré algunas ideas sobre un fascículo de que es autor el arquitecto Ricardo Astaburuaga: *Fisiognómica. La ciencia del signo y del símbolo* (Editorial Universitaria, 1978). Forma parte de una serie que, con el auspicio del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas, está publicando dicha editorial, «para la comprensión de la ciencia, las humanidades y la tecnología».

El libro de Astaburuaga muestra indudablemente un camino, el hilo conductor, a quien quiera intuir el tema. Algunos lectores o críticos estimarían, tal vez, que sea como un «aperitivo»; en efecto, eso es. No se pretenderá agotar en 90 páginas un tema tan amplio y con tantas conexiones; pero, sí, se dan en este trabajo la atmósfera y el sentido de algo que irradia a infinidad de campos. «El término fisiognómica, con diversas variantes, recorre toda la historia del pensamiento occidental», comienza diciendo nuestro autor, y luego cita a Aristóteles: «Pienso que el alma y el cuerpo aféctanse conjuntamente el uno con el otro (...)». Desde ese filósofo, el trabajo despliega sabiamente textos de Teofrasto, Plotino, Dante, Paracelso, Leonardo, Lavater, Herder, Kant, Novalis, Victor Hugo, Goethe, C. G. Carus, Darwin, Spengler, Frobenius, Von Uexküll, Klages, Ortega y Gasset, para finalizar con nuestro arquitecto chileno, hace solo unos años fallecido, Juan Borchers. Un brillante y variado paisaje intelectual, que, como se aprecia por los solos nombres, se constituye en el seno de muy distintas modalidades del pensamiento. ¿Por qué esto? En pocas palabras: porque si en sentido estricto la fisiognómica sería una ciencia (en vías de constituirse, es indudable) que intenta conocer y expresar la relación entre «alma» y «cuerpo», induciendo a creer que solamente se reduciría a la manifestación del espíritu del hombre y sus pasiones, reflejada en su semblante, gestos y ademanes,

en una dirección mucho más amplia se trataría de una disciplina que estudia la relación entre el *adentro* de cualquier cosa, obra de arte, raza, costumbres, estructuras sociales, y el *afuera,* lo exterior, lo que está a la vista. Así es como Astaburuaga mueve su atención a través de filósofos, historiadores, poetas, arquitectos, pintores. Porque *todo* tiene un «espíritu», y este en *todo* se manifiesta. «Se configura una verdadera cosmogonía religiosa en la que todo está transido por Dios... ese *todo* simboliza a Dios» (R. A.). Vivimos «en un bosque de símbolos» (Baudelaire).

Esta es la clave para comprender el trabajo de Ricardo Astaburuaga. El subtítulo solamente puede señalar, dada la brevedad del fascículo, que la Fisiognómica es una parte de varias ciencias; mejor dicho: estaría presente, como espíritu, en toda manifestación, desde las formas de la Naturaleza hasta las propias del hombre: en su propio cuerpo, como en la lengua, la cultura, la historia, ciencias, artes, religión. Y así es como hoy, aunque los especialistas todavía digan con modestia que «la semiología —ciencias de los signos— está por construirse», los análisis semióticos se aplican casi en todas las disciplinas.

Solo en un punto creo estar en desacuerdo con Astaburuaga: es en su definición de «signo» y de «símbolo». «El humo señala al fuego, es su signo», escribe. ¿No sería, más bien, su «índice»? Enseguida define al «símbolo» como una «agregación de signos» al signo elemental. Juzgo insuficiente esta cualificación como solo resultado de añadir y reunir en torno al primer «Signo» otros «signos» con significados nuevos *convenidos.* En este punto me quedo con Saussure: «El signo lingüístico es vacío»; «el *símbolo* no es nunca completamente arbitrario; hay un rudimento de vínculo natural entre *el significante* y *el significado.* El símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro cualquiera, un carro, por ejemplo».

Sobre este tema han variado los criterios y no alcanzo en este artículo a examinarlos.

Connotaciones poéticas

De tiempos remotos nos llegan reminiscencias de intuiciones reveladoras; más tarde las resonancias, con similitudes y variaciones, despuntan de autor en autor. El tema (que, con la vida y el amor, forma la trilogía clásica de la poesía) es la muerte.

Se establecen características que tipifican el presagio, desde remotísimas mitologías hasta la obra particular de los poetas. Así:

La muerte es un viaje. Antiguos pueblos lo dejaron escrito en sus poemas y cantos rituales. Vuelven a testimoniarlo muchos poetas modernos.

> Así es el viaje primordial y sin pasaje
> El viaje instructivo y secreto
> (Huidobro)

El medio natural por el que se efectúa es el agua: el río Aqueronte, el Leteo; o el mar.

> Desde ahora siento que parte,
> precipitándose en las aguas, en ciertas aguas, en cierto océano.
> (Neruda, en su elegía al poeta Cifuentes Sepúlveda,
> titulada «Ausencia de Joaquín»)

El vehículo es un barco (la barca de Caronte en las mitologías grecorromanas; Canope, en las egipcias). Reaparece lúgubremente en el poeta inglés David Herbert Lawrence:

> ¿Has construido tu barco de muerte? Oh, ¿lo has hecho?
> Oh, construye tu barco de muerte; has de necesitarlo
> («The Ship of Death»)

En *Leaves of Grass,* a raíz del fallecimiento de Lincoln, Walt Whitman había publicado su poema elegiaco, en una de cuyas partes escribe:

> ¡Oh Capitán, mi Capitán...!, nuestro espantoso viaje se ha cumplido (...)
> el puerto está cerca (...)
> en la cubierta yace mi Capitán
> Caído frío y muerto (...)
> ¡Oh, Capitán, mi Capitán! ¡Levántate y escucha las campanas! (...)

Este poema fue enviado, casi un siglo después, por Winston Churchill a la Casa Blanca y a la viuda del Presidente Roosevelt, que había fallecido el 13 de abril de 1945.

Sin duda que el viaje se hace en barco. En el «Poema Funerario a Guillaume Apollinaire», dice Huidobro:

> Aparejad bajo la tempestad de las lágrimas
> Vuestro ataúd a vela (...)

Y, más tarde, Neruda, en «Sólo la Muerte»:

> Yo veo sólo, a veces, ataúdes a vela (...)
> ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
> el río morado,
> hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la muerte.

En otro poema, el mismo Neruda colude y empapa a las palomas (símbolo de la vida original, según su propia explicación) con el líquido letal:

> El agua de los muertos me golpea
> como palomas ciegas y mojadas.

Otras veces el vehículo no es un barco. Es el propio lecho. Dormir es morir.

La muerte está en los catres,
en los colchones lentos, en las frazadas negras;
vive tendida y de repente sopla:
sopla un sonido oscuro que hincha sábanas,
y hay camas navegando a un puerto
en donde está esperando vestida de almirante.

El poeta chileno Óscar Hahn registra con humor negro su impresión:

Mi cama está deshecha: sábanas en el suelo
y frazadas dispuestas a levantar el vuelo (...)

Tomando un término de la conversación, gira hacia lo macabro: «La muerte dice ahora que me va a hacer la cama». García Lorca desestima la cama-barco y el ataúd-velero. Escribe:

Un ataúd con ruedas es la cama.
A las cinco de la tarde.

Naturalmente, el viaje requiere alimentos:

Oh, construye tu barco de muerte, tu pequeña arca,
y provéelo de alimentos, pequeños bizcochos y vino
para el oscuro viaje hacia abajo, hacia el olvido
(Lawrence)

Y como el pueblo de nuestra tierra es de una inventiva feroz, coincide con un poeta; mientras este descubre que el ataúd también es un vestuario, cuando ha escrito:

El hombre camina a una habitación semejante
y se coloca el traje que le conduce para siempre...,

nuestro hablante popular ha construido su sombría y atroz metáfora: «el piyama de madera».

Materias de Gabriela Mistral

Por fin encuentro realmente a sus anchas a Gabriela Mistral: en estas prosas recopiladas por la Editorial Universitaria, bajo el cuidado y responsabilidad de Alfonso Calderón.

Siempre observé que en sus poemas la Mistral se quedaba estrecha y torpe metida en el corsé voluntario del verso eneasílabo, que por extremar su propósito arcaizante ella lo hacía fluctuar y alternar con octasílabos, heptasílabos o decasílabos, y en su afán de luchar por un lenguaje propiamente americano, libre del patrón peninsular, en tan poco trecho su poesía se convertía en un ejercicio de rebuscamientos y de tropezones, que me parecían demasiado artificiosos en su notoria y deliberada rusticidad. En incontables poemas, de indudable hondura, de mítica sabiduría, esa retórica de la antirretórica ahogaba el vuelo poético, y hasta el religioso, propio de su espíritu. Es un asunto que solo los especialistas habrán podido advertir, y que los lectores corrientes no han notado en lo más mínimo. Con todo, el grueso público se ha quedado con *Desolación* (que la misma Mistral desestimaba dentro de su obra) y no vio nada de *Tala* y *Lagar.* Pero lo que casi nadie dijo ni se atrevió a decir es que tanto *Tala* como *Lagar* estaban solo a medio camino de lo que iba a ser (o ya era y pocos habían leído) su verdadera y gran poesía: esta, la de *Materias.* Salvo envidia u odiosidad (s.e.u.o.), los poetas a veces saben más sobre la obra de sus colegas que los críticos, sean estos panegiristas o detractores. Dejemos ya los lejanos «Sonetos de la Muerte», cuya altisonancia la poetisa rebatió en todos sus libros siguientes: encaminémonos a *Tala* y *Lagar*, y luego pasemos a *Materias.*

El prologuista de esta selección de la Editorial Universitaria nos recuerda que Neruda afirmó (en *Confieso que he vivido*) que es en las prosas de la Mistral donde encontraremos «muchas veces su más penetrante poesía». De acuerdo. La clave del secreto está en que sin el pie forzado

de la métrica y de la necesidad de síntesis (propia de la naturaleza de la poesía en verso), la autora se libera del deber autoimpuesto de concentrar todo su programa estético y aglomerarlo deformadoramente sílaba a sílaba, verso a verso y estrofa a estrofa. Es un problema de «escala». Por hacérsele pequeño el espacio del poema, lo que debería ser un paisaje ancho y abrupto, salvaje y rudo (como es América), se había convertido en una *maquette* minúscula de la grandeza. En cambio, aquí, en estas *materias,* está la Mistral en su mejor expresión poética: sus prosas. Su decir necesitaba tierras vastas, páginas con anchuras de continente, cielos abiertos.

En este libro —que los verdaderos admiradores de Gabriela Mistral deberán querer con máxima predilección— ningún tema, ninguna experiencia están constreñidos. El sentimiento mistraliano se despliega con la mayor riqueza y la más fluida expresión verbal. Aquí, sí, puede ella exhibir, con la naturalidad que conceden los largos períodos de la prosa (esa naturalidad semejante a como una vida puede hacerlo con su destino si se le ha concedido existir sin prisa ni encierro hasta la más cumplida madurez y ancianidad), la realización plena de sus mensajes poéticos, dichos en una morfología libremente desarrollada, en un lenguaje que gracias a la generosidad de su *tempo* no se ha visto apremiado a contorsionarse para mostrar que es otro y diferente.

Tal diferencia fue constantemente buscada por la autora en sus libros de poesía en verso, después de *Desolación.* Escribió, en su «Colofón con cara de excusa» (citado por Alfonso Calderón en el Prólogo a *Materias*): «Mucho de lo español ya no sirve en este mundo de gentes, hábitos, pájaros y plantas contrastados con lo peninsular. Todavía somos su clientela en la lengua, pero ya muchos quieren tomar la posesión del sobrehaz de la Tierra Nueva. La empresa de inventar será grotesca; la de repetir de *pe a pa* lo que vino en las carabelas lo es también».

Solo en estas prosas la escritura de la Mistral puede ponerse frente a frente a la gran poesía y al gran idioma de nuestros antepasados hispanos. Y creo que solo ahora podemos participar a fondo del misterio que le han revelado las «materias»: lugares, cosas, personas, instancias. La sal de la tierra.

Surrealismo

El surrealismo no está de moda. Pasada la gran época en que escritores y pintores fueron despertados para «escribir como durmiendo», el Movimiento Surrealista que concitó, por no decir con más justeza, creó André Bretón, la nueva visión, expresada en centenares de obras culminantes del arte, quedó infundida, más allá de las mismas realizaciones estéticas, en la mente y el alma de varias generaciones.

Hoy el surrealismo sigue impregnando con notable evidencia cuanta realización artística surge a la luz y, lo que es más importante, cambió el modo de aprehender la realidad. El Inconsciente se incorporó a lo Consciente en la vida cotidiana. El surrealismo, pues, efectuó su más cara ambición: modificar la conciencia. Así ha sido, a una escala que comprende hombres de todos los oficios y estamentos, en Europa como en América.

El programa surrealista original comprendía muchos puntos. Algunos han quedado fuera de vigencia, pero su espíritu central anima hoy más vivo que nunca. Sin embargo, no es inútil conocer sus postulados iniciales.

No soy yo el más competente, ni mucho menos, para trazar un esquema. De ahí que me apoye en una clarísima exposición del poeta Octavio Paz. En una serie de conferencias, organizada en 1954 por la Universidad Nacional de México, bajo el título de «Los grandes temas de nuestro tiempo», Paz desarrolló un sencillo y claro ensayo. Me sirvo, pues, de su texto. «Día a día —explica— se hace más patente que la casa construida por la civilización occidental se nos ha vuelto prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo. No es extraño, por tanto, que pongamos en radical entredicho a la realidad y que busquemos una salida». Pasa, luego, revista a los *ismos* de comienzos de siglo. Sin duda, han periclitado, por la razón de que incidían solamente en lo estético y, menos todavía; en detalles que

se reducían, casi con mayor énfasis, a tales o cuales recursos de técnica estética, ya derivados de filosofías, ya de hallazgos de la psicología, ya de posiciones sociológicas. En pormenores también entró el surrealismo (la escritura automática, por ejemplo), y en eso da lo mismo que su validez actual no sea de importancia. Debo resumir, a la manera de apuntes escolares. a) Rescatar al hombre de la prisión de un mundo convencional. Para ello: reconquista de los *poderes infantiles*. b) Imaginación y deseo —son esos poderes—. Imaginar es ir más allá de sí mismo. Por ello, porque desea e imagina, somos capaces de transformar el universo. «Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la increíble encarnación de un sueño». c) El surrealismo hace suya la máxima de Novalis: «el hombre: una metáfora». d) Consigna central: la libertad, el amor, la poesía. Cada uno de estos se refleja en los otros dos, «como tres astros que cruzan sus rayos para formar una estrella única». e) «Conocer es un acto que transforma aquello que se conoce». La poesía vuelve a ser operación mágica. f) El surrealismo se niega a ver la realidad como un conglomerado de cosas útiles. g) Quiere recobrar un mundo «que estaba dotado de una cierta intencionalidad, atravesado, por decirlo así, por la voluntad de Dios». h) Por igual razón, desestima el mundo considerado al modo del hombre de ciencia puro. «Nunca es posible ver el objeto en sí; siempre está iluminado por el ojo que lo mira, la mano que lo empuña». (Sin embargo, decimos nosotros, el gran poeta surrealista Paul Eluard se propuso en su poesía «ver la realidad en sí, tal como es cuando yo no la veo»). i) «Si el objeto se subjetiviza, el yo se disgrega». «Desde Arnim —dice Bretón—, toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del Yo *soy*». j) «El *azar objetivo* es una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble soberanía de libertad y destino... Libre elección de la necesidad». k) «La mujer es la correspondencia». Eluard revela identidad entre amor y poesía con estos incisivos versos (con lo que termino este escueto resumen):

Tú das al mundo un cuerpo siempre el mismo
El tuyo
Tú eres la semejanza.

Cara a cara

Ingmar Bergman es bastante más que un director y guionista de cine. Es un *autor,* tanto como si se expresara en literatura o en música. Su materia sensible es lo que convencionalmente llamamos cine, pero es una convivencia íntima, ramificada en muchos sentidos, el agente que conforma esa materia.

En el umbral de los sesenta años, este sueco sombrío y esclarecido presenta un nuevo filme, *Cara a Cara,* que ratifica sus cualidades —quiero decir sus características— pero se ha quedado muy por debajo de sus mejores obras: *Fresas salvajes, La noche del lobo, La fuente de la doncella* y *Persona.* Volvemos a encontrarnos con ese ser atormentado por todos los conflictos y las brumas, que lucha por abrirse paso mediante un análisis psicológico que nos sume en un torbellino onírico y pre-ético, inconsciente y consciente. Digamos que *Cara a Cara* casi no compensa el tormento que provoca. El filme incurre en el exceso de episodios patológicos y en la aparatosidad de la desesperación, de manera tal que la obra se desorganiza, pierde forma y se abulta de truculencia. ¿Con qué fin tanta reiteración, por ejemplo, en los signos convencionales de la obsesión por la muerte? ¿Para qué ese ataúd blanco en que yace la protagonista vista más joven, y que ella misma adereza antes de que cierren la urna, que luego se incendia ante sus propios ojos?

Lo que hace del filme una obra de bajo nivel entre las otras de Bergman es el haberse ceñido fielmente a un esquema intelectual de marcos rígidos, y ajustar el lenguaje verbal a las fórmulas generales de Freud. Aquí radica la causa principal de su debilidad: constituirse siguiendo un patrón interpretativo tan opresor, como lo es el de Freud y como lo sería cualquier otro.

Distinto es *Fresas salvajes.* Aunque Bergman aproveche las teorías del psiquiatra vienés, en aquella película el lenguaje de Bergman es ple-

namente Bergman con su figuración personal brotando espontáneamente de su fuente, de su angustia.

Suecia, Noruega y Dinamarca figuran con los más altos índices de ingreso *per cápita*. Sus mujeres, hermosas y atléticas, parecerían corresponder, también, a esa salud integral que el adagio latino, tan ingenuo, creía precisar en la ecuación *Mens sana in corpore sano*. Nada de eso en el caso sueco. A juzgar por sus obras literarias y por otras ciertas estadísticas (récord de suicidios, me parece haber leído), ocultan un subterráneo tormentoso. Llevemos la atención a otros países. Léase *Hambre*, de Hamsun. ¡Es el delirio de un alma y un cuerpo vagando en una niebla irreal perpetua! Léase *Los Espectros*, de Ibsen. «Hijo —dice Elena a su hijo—: arrastramos con nosotros una procesión de espectros... la culpa de nuestros antepasados». El hijo padece de una enfermedad incurable, un mal cerebral heredado. Termina como un niño demente, pidiéndole a la madre «¡el sol!... ¡madre!... ¡dame el sol... el sol!».

En *Fresas salvajes* también todo es memorable. En un episodio se pone al Dr. Borg frente a un examinador. A los sesenta años, en sueños, sufre el horror de no saber responder a las preguntas de un profesor que se convierte en juez. «—Dígame qué bacterias son esas que se ven en el microscopio». «—Parece como si el microscopio estuviese averiado...» «¿Quiere leer este texto: *Inke tan magrovstak farsin los kret fajne kaserte mjotrom presete...*? ¿No sabe?... Lo que está escrito en la pizarra es el primer deber de un médico...» «—¡Qué raro!» «—El primer deber de un médico es pedir perdón». «—Se me había olvidado». «—Otra vez es usted culpable». «—¿De qué?» «—Usted es culpable de culpabilidad».

Propósitos surrealistas

Fue muy complejo de propósitos y de logros el surrealismo en sus etapas iniciales. Como ocurre con muchos movimientos, estéticos o de otro orden, los programas cambian, se producen escisiones, y cada grupo de disidentes desarrolla al máximo sus instancias, hasta declinar su fuerza o fallecer los autores. Del surrealismo quedan centenares de libros de primer orden en el siglo y una pintura extraordinaria de Francia, España, Italia, Alemania, Inglaterra y algunos creadores de América Latina. En Norteamérica es otra cosa. En un número de *Cahiers d'Art,* llegado acá ya hace cuarenta años, se reproducían cuadros de surrealistas de Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Realmente no era fácil decidir si el surrealismo alemán o el inglés era superior: competían a alto grado de imaginación. El norteamericano parecía no haber contactado todavía con su propio *subconsciente* (para decirlo con simplicidad de términos): era notablemente exterior. Hoy, sin embargo, se preocupan allí y se infunden tendencias de valor, y es posible que sea en ese país donde se opere una próxima resurrección del espíritu surrealista; con otra cara, claro está; buscando, tal vez, no ya la *subjetivización* del mundo gracias a la mediación del *deseo* (arma del surrealismo en su programación inicial y, sin duda, su esencia, que es de estirpe romántica), sino la máxima *objetivización.* Como la meta final del Surrealismo era la *síntesis* del Yo y el Mundo, cualquiera de los dos extremos de donde se parta (del sujeto o del objeto) es virtualmente apropiado para esa síntesis. La presión del Yo sobre el objeto modifica a este, y, por retroacción, se modifica la conciencia ante el mundo surgido. Si una corriente de la plástica norteamericana opera desde el *objeto,* es previsible que la conciencia *subjetiva* se altere. Así, y no de otro modo, procedió Duchamp, ateniéndose a uno de los postulados surrealistas originales: «la concentración del objeto en sí, cortado de la idea de su función o de su utilidad» (Cirlot: *Introducción al surrealismo,* Madrid, 1935).

El famoso «encuentro de una máquina de coser con un paraguas en una mesa de disección», que recomendaba Lautréamont —y que, según Alejo Carpentier, resulta en la historia de los países antillanos como una ingenua receta— fue, por cierto, superado, aunque ejemplifica de modo elemental el propósito de suscitar una reacción mental ante lo insólito y, consiguientemente, un cortocircuito en el sujeto espectador. Marcel Duchamp presentó, en una de sus primeras exposiciones, sobre un pedestal, una rueda de bicicleta. Poco impresionante, produjo solo una reacción «cívica», por no ajustarse a lo que se entiende como escultura. Más insólito, y ya algo perturbador, es aislar partes de una máquina desconectadas de su «sistema» en que funcionan; o, más aún, inventar y exponer, como lo hizo Duchamp, máquinas inútiles. ¡Una provocación y un escarnio dentro de la civilización mecanicista!

Pero es el aislamiento de un objeto lo que me parece más interesante. Juan Emar —en el libro *Diez*—, relata cómo en una ocasión, tratando de meditar frente al muro de su escritorio, se encontró de pronto sobresaltado al sorprenderse que estaba mirando el conmutador de la luz, solamente el conmutador, y que, puesta en él su conciencia, cayó en la más completa incomprensión, no solo del conmutador, sino de todo. Su mente se sintió en el vacío, en el cero absoluto de la conciencia. Desaparecieron el juicio y toda imagen; hasta la simple percepción primaria fue como una *nada.*

El objeto solo, aislado de su sistema significativo, tomado preferentemente de lo más prosaico del mundo de los artículos y utensilios, ocupa, preocupa y hace trabajar a pintores norteamericanos. Ya sabemos lo que se intenta: responde a una de las consignas del surrealismo original. Su teoría puede reducirse a dos fenómenos: 1) La mente está acostumbrada, a partir de sus percepciones o recuerdos, a constituir *imágenes* psíquicas dentro de un contexto, más o menos continuo, de conjuntos de objetos. Desglosado uno de estos, ella se desconcierta; 2) Principio más general e importante todavía: tal como la aprehendemos, la realidad es una síntesis de subjetividad y objetividad. El impacto que se ha pretendido, ya partiendo del objeto «visto en sí», ya «visto» intencionalmente, con la más violenta subjetividad del *deseo,* quiebra la síntesis y escinde nuestro normal sentimiento de la realidad. Pero, ¿no decíamos que el surrealismo intentaba la síntesis?... A la larga—aceptemos— se alcanza tal síntesis: una *nueva* realidad.

Relaciones de conciencia

Lo que reside en la base de toda experiencia sobre tener o sentir que tenemos «un doble» es la propia conciencia. Hegel, y con él los que le han seguido, formula como condición de la conciencia que sepa hacerse conciencia. Así, toda conciencia —realizada como tal— es doble. En un primer «momento» sabe de la «realidad» exterior; pero, enseguida, volviendo de esa realidad que aprehende, se sabe a sí misma: «tiene conciencia de que tiene conciencia». Es lo que el filósofo llama «la conciencia de sí».

La complicación de una «conciencia de sí» comienza y se desarrolla cuando se enfrenta a otra «conciencia de sí», vale decir: cuando se encuentra con «un Otro», que en su esencia (ser una «conciencia de sí») es igual a ella, pero que *no es la misma* «conciencia de sí». A partir de esa experiencia, Hegel despliega una meticulosa dialéctica que describe los «movimientos» que realizan, frente a frente, dos distintas «conciencias de sí», y que recorren grados opuestos y semejantes de «lucha» por imponerse, cada una, como conciencia absoluta y única: relación intersubjetiva que se opera en un duelo a muerte, o bien como un mutuo reconocimiento, cuya expresión más alta sería el *amor.* Hegel estima que una «conciencia de sí» logra su más perfecta dicha en otra «conciencia de sí», si es que ambas alcanzan esta forma de relación. Se advierte, fácilmente, que el pensamiento hegeliano da pie tanto al odio como al amor, a la guerra a muerte o al diálogo integral; y ambas maneras de convivencia son las que en extremo siempre se han ofrecido en el campo de las relaciones humanas; entre individuos y entre grupos, entre clases y naciones.

Nada de raro que en la vida real de escritores y poetas, o de simples gentes, en parejas conyugales, o en hermanos gemelos, etc., hayamos observado la conducta, ambigua y reiterada, de atracción o repulsión, y

que ha llegado hasta la identificación o el suicidio. Nerval fue un caso. Julien Green escribió una obra teatral en la que dos personajes masculinos de impresionante parecido físico, por un odio «inexplicable», terminan por matarse en un duelo.

Dentro de una «conciencia de sí» —salvo que sea muy rudimentaria— siempre hay lucha. En toda clase de decisiones y, sobre todo, de resoluciones que adopte un individuo, una mitad mía juzga a la otra. Por ser doble la conciencia, es natural que haya conflicto. Pero, una conciencia sana es una *unidad binaria.* Una escisión o un antagonismo permanente y febril conlleva la locura. La «dualidad» intenta establecer su armonía, pues la conciencia es individual. Como *individuo,* su estado de plenitud es ser *indiviso.* Por el movimiento de la vida y de los comportamientos que uno debe efectuar durante toda una existencia, la conciencia significa siempre desequilibrio y *equilibrio inestable*; de otro modo, la conciencia estaría muerta y rígida y no existiría ni para sí ni para otro ni para aprehender la realidad: «La conciencia es movimiento» (Hegel).

«Estar en paz con mi conciencia» no puede llevar a creer que se trata de paz completa y de una vez para siempre. La religión que mejor ha comprendido esta necesaria inestabilidad es la nuestra. La conciencia, intelectual y éticamente entendida, está y debe estar en permanente lucha y diálogo consigo misma. El sacramento de la Confesión es un ejemplo clarísimo. Sus cinco movimientos dibujan y cierran en forma perfecta el círculo de la conciencia que se objetiviza y se reflexiona a sí misma *(Examen)*; se reprocha por infidelidades voluntarias *(Dolor)*; se compromete a conductas futuras *(Propósito)*; comunica sus acciones y pensamientos que estima errados *(Confesión)*; y, finalmente, quema por un acto de negación ascética *(Penitencia)* la distorsión que la conciencia ha advertido haber causado en el centro de su unidad cogitativa y volitiva.

La ausencia de un santo

Cuál es el criterio y cuáles las innumerables instancias del proceso para que la Iglesia Católica declare *santo* a un hombre, lo ignoro. Prescindiendo de esa santificación oficial, todos intuimos aproximadamente lo que estimamos como santidad, y ha habido, incluso en nuestra época, hombres que proyectaron esa aura.

En un excepcional libro de Ernest Hello, compuesto por una serie nutrida de concisas hagiografías (que así se llaman las biografías de *santos*), entre los paradigmas que el escritor francés supo poner a la luz de una magistral penetración espiritual de sus vidas y sus obras, dudo de que haya habido otro tan singular como San Cristóbal. Hay santos por humildad, por acción, por contemplación, por ascesis, por sabiduría... por muchos admirables y variadísimos méritos (y tantos son estos, que, como lo advierte Hello, lejos de ser los *santos* una monótona galería de imágenes estereotipadas y en serie, presentan tan amplia y heterogénea fisonomía como «la obra de los artistas y poetas de la historia universal»). Bastaría esta línea para incitar a precipitarnos en la lectura, sin temor de aburrirnos con caballeros y señoras de rostros compungidos y empolvados, como afectados de una anemia incurable. Nada de eso. Cada santo es un mundo, animado, complejo y original. El modestísimo —y de muy pocas luces intelectuales— San José de Cupertino, cuya fiesta celebra la Iglesia el 18 de septiembre, es el caso más extraordinario; lo sería, si no hubiera otro todavía más insólito: Cristóbal. A José de Cupertino lo echaban de todos los conventos, monasterios y parroquias, pues era una perfecta inutilidad, un hombre *negado* hasta para servir a la mesa. De repente quedaba embobado, soltaba los platos y ¡plafff!... ¡la comida bañaba la cara de los monjes! Pero he ahí que salía volando y se posaba sobre la copa de un árbol, quedándose allí en completo y auténtico éxtasis. Esto sobrepasó el terreno de la leyenda. Sus levitaciones, de

las que no cabe la menor duda, han sido las más frecuentes y célebres de la historia. En autores totalmente ajenos a la religión, y hasta en positivistas escépticos por principio a esta clase de quebrantamiento de las leyes naturales, se nombra a San José de Cupertino. Así: el Dr. Alexis Carrel, en su todavía famosa *El hombre, un desconocido,* junto a otros fenómenos que todavía no aclaran las ciencias, lo cita especialmente. Acepta el hecho, aunque honestamente ignore su explicación, Aldous Huxley, en su *Filosofía perenne,* abierto decididamente al mundo religioso, también cita a José de Cupertino. Claro está que no es la levitación misma lo que interesa al que quiere vislumbrar lo sobrenatural; no es la magia el objetivo de Hello, ni de ningún espíritu que avizore el Reino; pues hay muchas magias y milagros, y son su fuente y su destino los que valen, no su taumaturgia, que siempre las ha habido y de muy antagónicas procedencias. Lo que realmente importa es la fuente, y conjuntamente con ella la operación del alma.

San José de Cupertino es el santo patrono de Chile: esto lo dije en un ya remoto artículo, en mi columna que escribía en *Estanquero;* y abundé en aquel santo torpe, feo, sin virtud visible alguna, ni corporal ni intelectual... salvo la humildad, naturalmente (no tan naturalmente, porque es la más difícil). Pero yo quería hablar de San Cristóbal, y como el espacio no me da, me resignaré a postergarlo para el próximo artículo. Pregunto solamente esto: ¿Por qué la Iglesia retiró a Cristóbal del santoral? ¿Se trata de una simple leyenda? Lo lamento. La lección que se desprende de las cualidades de aquel africano *enorme* y delicado es tan ejemplar para ilustrar aspectos de la filosofía cristiana, que supongo debe haber existido una razón bastante más valedera que la Historia —en este caso, insuficiente proveedora de anécdotas— para quitar a ese hombronazo de entre los santos que en el mundo han sido. Deja un vacío inextinguible.

Las estatuas de sí mismos

Cuando conocemos esas figuras solemnes y como nimbadas en vida de una atmósfera que impone una atracción sin límites, casi sagrada, no logramos dejar de pensar todo lo de propio y de ajeno, de natural y deliberado que ha trabajado en tallar esas *estatuas de sí mismos;* se juntan lo que es connatural al hombre eminente y lo que, no siéndole, se ha agregado como por obra del tiempo o de ese anónimo inconsciente que es *la masa.*

«Y pienso en Tolstoi —escribía Knut Hamsun—. No puedo vencer la sospecha de que en la vida de aquel gran poeta se deslizara algo falso, groseramente artificial. Al comienzo, acaso no hubo por su parte más que indecisión. Aquel hombre tan robusto necesitaba entregarse por completo a algo, y como había agotado los placeres del mundo, cayó con su pesadez natural sobre la santurronería religiosa. Debió entregarse por distracción al principio, pero era demasiado vigoroso para dejar el juego; después se convirtió en hábito, acaso en segunda naturaleza». Y sobre Ibsen, Knut Hamsun no es menos piadoso: «Ibsen había empezado a representar la esfinge, durante muchos años, a una hora fija, en tal silla de tal café de Munich. Después tuvo que continuar; por todas partes donde iba se veía obligado a representar la esfinge ante el público, a hora fija y clavado en una silla designada. Porque el pueblo contaba ya con ello. Acaso, a veces, le fuera terriblemente molesto, pero también era demasiado vigoroso para cesar. ¡Qué sólidos ambos, Tolstoi e Ibsen! Otros no hubieran podido sostener el papel ni una semana»...

Vamos a los nuestros. Nadie ha olvidado completamente a D'Halmar. Su capa, su voz impostada y aquel epitafio que tuvo preparado quizás desde los veinte años y que gustaba repetir: «No he visto nada sino el mundo. Por mí no ha pasado nada sino la vida».

Neruda reprochaba el egotismo de Huidobro: «A pesar de que su inteligencia poética es la clave de su brillo, Huidobro tuvo tal vez predilec-

ción por forjarse un anecdotario personal, que terminaría por abatirlo y sepultarlo (...) La originalidad le preocupó en forma obsesionante toda su vida. Una originalidad de existencia y de poesía (...) Esta preocupación lleva a menudo a los escritores a convertirse en la caricatura de sí mismos». La verdad es que Huidobro, pese a la promoción entusiasta que hacía de sus ideas y aunque, al decir de Alone, «su tendencia al cenáculo, a los grupos y a las capillas literarias que gustaba formar y presidir explica mucho sus éxitos, sus desvíos y extravíos; porque, sin duda, el jefe del clan influye bastante sobre la pequeña tribu, pero esta, a su turno, lo modifica y condiciona, le impone cierta actitud», pese a todo eso, Huidobro, convivido en la amistad de poesía que los jóvenes mantuvimos con él, era lo menos «estatua» del mundo; su casa misma casi no tenía nada de «poético».

Neruda, él sí, por cierto, haciendo su estatua del modo más natural y espontáneo, como una auténtica expresión de su alma, se vio de repente transformado en monumento público. Su casa de Isla Negra fue lo que él quería como su hogar, pero tal vez no pensó en que los snobs, mezclados a los verdaderos amigos pero frecuentemente torpes admiradores, le iban a amenazar su privacidad. Cuando el nombre del poeta comenzó a crecer, todos, tirios y troyanos, se iban los fines de semana a Isla Negra; comenzaron por arrendar casas y hasta por acampar bajo cualquier carpa de incómoda factura; finalmente compraron sitios y se construyeron. Rondaban la casa, espiando cómo se paseaba el vate, y con qué ojos contemplaba el mar desde su torre; suspiraban con la idea de encontrárselo y «hablar de cultura y poesía», etc; y más osadamente, llegaban a sus puertas pretendiendo el derecho a entrar y desvelar el secreto divino de las musas gracias al examen intruso del mobiliario, de los mascarones de proa, de las estatuillas javanesas, de los puñales de pirata que Neruda tenía en ese enorme escenario mítico que era su hogar. Tuvo que proteger su privacidad, poner cancerberos.

Pero esa peregrinación todavía no cesa; me temo que sea más superficial que reverente. Porque lo que realmente ese tipo de gente intelectualoide quiere es colarse, entrometerse, sobar, aunque sea la sombra de la fama, a ver si se untan con algo de ese dios múltiple que atrae a más idólatras que todas las religiones: el *éxito.*

Neruda lo sabía, quisiéralo o no, algo y mucho de su ceremonial tuvo que ofrecer a los intrusos.

El poeta es una calle

Son pocos los que se acuerdan de *La próxima,* «historia que pasó en poco tiempo más», novela que publicó Vicente Huidobro con el editor Julio Walton, aquí en Santiago, en 1934. De ella transcribí íntegro el capítulo dedicado a París, petrificado en la próxima guerra (que efectivamente estalló en 1939 y que en 1934, ni el mismo Wells creía inminente. ¡Qué digo, si hablo de Wells! Ese escritor, cuyos libros eran devorados por sus fantasías catastróficas —como *La guerra de los mundos*—, a solo un año del conflicto mundial declaraba que sería imposible una guerra a corto plazo. Allegando una cantidad de argumentos, en 1938, Wells escribió que el mundo de entonces solo «padecía de un exceso de energía» y no habría guerra). El poeta chileno fue más avizor. Aunque no haya especificado cómo serían los armamentos de la próxima guerra —que él narró en pretérito, pero «que sucedería en poco tiempo más»— hay algo revelador. Por encima de sus conocimientos científicos o técnicos —que no los tenía—, inventó un gas *paralizante.* «—¿Han visto, señores, qué cosa más espantosa?— dijo un señor alto y grueso (...) —Realmente es algo que pasa más allá de todo lo imaginable— respondió Roe (...) Una ciudad de estatuas de piedra, de hombres petrificados (...) —Y vean ustedes qué gas más poderoso y más extraño (...) —Un gas que mata petrificando (...) —Seguramente se trata de un gas nuevo (...) El señor que todo lo sabe volvió a sonreír con la misma sonrisa minúscula de hacía un momento. —Es el gas X, el gas del cual se había hablado en el diario el *Aprés Midi.* (...) —¿Y qué gas es ese gas? (...) —Eso es lo que no se sabe. Por eso se llama el gas X».

El humor huidobriano no es lo que da el tono al capítulo. Lo da esa emoción rarísima, la más lograda en toda su prosa, que emana de su simple monólogo interior que nos va diciendo, a medida que recorre la ciudad: «Calles, calles. Una ciudad muerta tiene más calles que una ciu-

dad viva. El viento pesca un diario en el suelo y se pone a jugar con él, luego lo levanta hasta la altura de los ojos y se lo lleva, se lo lleva, se aleja leyendo en silencio... Tantos muertos y tantas calles. Calles viejas, calles jóvenes. Nunca hubo una ciudad con calles más vivas, con más vida en sus calles. Las calles de París eran seres vivos, todas tenían personalidad, sangre y huesos, carne y nervios... Calles humanas, calles desfachatadas, calles honradas, calles con los labios pintados y los ojos encendidos, calles de cabellos blancos, calles *midinettes,* calles señor banquero, calles *Madame La Marquise,* calles bailando al son de la Java, calles llorando al ritmo de la Petite Lily, calles de guante blanco, calles de manos encallecidas, calles que roban el reloj, calles que asesinan, calles que dan un beso, calles que ríen en la mañana como una pajarera, calles que suspiran en la tarde como un ciprés de cementerio, calles envueltas en pieles de armiño, calles que tiemblan de frío bajo un farol, calles que arrastran su cola de encaje, calles con los zapatos rotos y los pies sucios, calles que hablan todo el día, calles que hablan toda la noche, calles que hablan día y noche, calles en silencio desde hace cien años, calles que acaban de nacer, calles que están al borde del sepulcro... calles llenas de experiencia, a las cuales no se engaña así no más, calles graciosas llenas de chispa y de ingenio, calles lentas, calles sesudas llenas de espíritu científico, calles matemáticas (...)».

Huidobro decía que París era la ciudad donde él quería morir cuando le llegara la hora. Pero no fue así. Un año antes de publicar esa novela, en 1933, regresó a Chile, y aparte de viajar a Francia para entrar a París junto con las tropas del general De Latre de Tassigny, volvió aquí y murió en Cartagena, frente a nuestro Pacífico, en 1948, cuando París y gran parte de Europa restañaban sus calles y sus heridas.

Y ahora Vicente Huidobro, desde hace años, en Santiago, tiene una calle, una calle con su propio nombre, con casas numeradas y gente que entra y sale de ellas, que habita, vive, sueña, ama y ríe o llora, como el mismo poeta que conocimos y recordamos y nunca dejamos de tener presente.

Desafío a la novela

Cuando haya corrido mucho más agua por el cauce de nuestros ríos y a algún crítico se le ocurra mirar hacía la década del 70, fijando su atención sobre lo que se escribió y no se escribió en estos años de corte radical y violento, cuya conmoción parecería que nadie hubiera advertido o que pocos sintieron en toda su extensión y hondura; y si aquel hipotético crítico —que no tendrá por qué ser literato, ni historiador, ni sociólogo, ni político— echa una ojeada severa a la literatura chilena publicada entre el 70 y el 80, no podrá dejar de anotar en su libreta algo así: «total ausencia de novelas o narrativa que hayan surgido motivadas por hechos de trascendencia histórica, con enfrentamientos y revolución política, conexos a un largo proceso de cambios psicológicos, conducta individual y social, confusión de conciencias, sentimientos complejos en la vida íntima, familiar y de relación, conflictos de grupos e ideologías, autenticidad y falsedad, causas de pasividad en la acción o acciones desesperadas, adaptación o intransigencia, relajación de la propia estima, agresividad incontrolada, subversión de valores humanos, éticos y hasta estéticos, vuelco en la composición y predominio de nuevos sectores socioeconómicos, actitudes antagónicas y desplazamiento de las clases alta y media tradicionales en el contexto social y sus correlatos anímicos, crisis religiosa de una gran parte de la población, exigencia religiosa íntima y operante en grupos de juventudes y adultos, hombres y mujeres, desorientación intraeclesial; falacia y ‹mentes escindidas› en el decir y el hacer, auge del interés por nuestro patrimonio histórico, espontáneo o inducido, robustecimiento de un menor o mayor sentimiento patrio: rostro, máscara y enmascaramiento de la propia máscara; resentimiento, activo o soterrado, resentimiento humillado y, quizás, odio sin probabilidad de reconciliación u olvido; consignas huecas, decálogos vacíos, frivolidad o indiferencia frente a desesperación, ‹criterios› cristianos meramente intelectuales versus espíritu cristiano en

un intento verosímilmente evangélico; variación heterogénea y confusa en las apreciaciones de filosofía política general y de la política en esencia, a partir de las experiencias de los chilenos en Chile, hasta proyectarse a nuevos juicios sobre las fuerzas materiales e ideológicas que luchan en el mundo y la imagen de las naciones que encabezan y manejan la política internacional, considerados sus movimientos efectivos y las razones que los provocan; cuestionamiento del ‹bien› y del ‹mal› en las posiciones de esas grandes naciones y de las que les siguen o están presionadas para hacerlo; crisis en vasta escala del honor en la vida privada; situaciones personales de desgarramiento trágico, evasión del dolor, ceguera voluntaria a fin de guardar las apariencias de imparcialidad y de dignidad; en suma: formas de la decisión personal que unos y otros chilenos hayan tomado para ser ‹sujetos› de historia u ‹objetos› de historia; posible detrimento de una porción de los chilenos, grande o pequeña, en una medida y naturaleza que puedan indicar declinación material y espiritual del *ser-chileno;* o, por el contrario, dicho a grandes rasgos: el juicio de que ha habido una ‹crisis› y, con ella, derrumbes y nacimientos», etc.

Hasta ahí la supuesta anotación de un observador «imparcial» que estuviera buscando lo que a simple vista no aparece: el testimonio de los escritores que han vivido la trascendental década del 70 en nuestra Patria. *Una cosa se ve clara: la falla completa de los escritores chilenos.* Basándose en esta ausencia documental, parecería como si nada hubiera ocurrido, o como si se hubiera tratado de meros acontecimientos políticos.

Sin el testimonio de la literatura narrativa, la novela precisamente, ¿cuál es la *descripción de esencia,* sustentada y entrelazada a lo personalmente empírico y sufrido en carne viva, que va a iluminarles a los chilenos el sentido de estos diez años más preñados de significación, drama humano y proyección histórica que todo nuestro pasado?

Por desgracia, si grandes han sido nuestros poetas, no pasa igual con los novelistas. Ni uno solo podría contarse hoy que soportara un examen, por poco exigente que fuese. ¡Cuántas obras y novelas y autores, jóvenes o consagrados, surgieron en Europa después de la última gran guerra! Estamos lejos de pedir tanto como un *Doktor Faustus,* aquella memorable obra de Thomas Mann, que ha sido calificada como *la novela de la responsabilidad europea.*

¿Dónde hallar la novela de la responsabilidad chilena?

San Cristóbal

La santidad de este hombre es, creo, la más original de todas las que conozco. Cristóbal —un africano de fuerzas hercúleas, cuyo nombre original ya nadie recuerda— sintió en el fondo de su corazón de gigante un insólito llamado: el de la fuerza. Fuerte como era, su ideal era la Fuerza, y sus primeras acciones lo muestran buscando al más fuerte a quien servir. Después de estar al servicio de un rey poderoso, cuyos labios temblaban cuando se hablaba del Demonio, se marchó con este, adivinando que era el más fuerte. Pronto descubrió que ese también temía a otro, aun más fuerte, y no titubeó en buscarlo. Consultó a un ermitaño, quien le aconsejó hacer penitencia. «No puedo», dijo Cristóbal. «Otra manera de servir al Señor es orar». «Tampoco puedo», respondió el atleta. «Ayuna, entonces». «Me sería imposible», Iluminado por la verdad más simple, que recomienda que cada uno sirva según sus aptitudes, el eremita le instó a utilizar su fuerza en pasar en hombros a los viandantes que debían atravesar un río de la comarca, ancho y correntoso. El gigante se instaló en una choza a la orilla y estuvo pasando caminantes por más de veinte años. Una noche —cuenta la leyenda— despertó con el llanto de un niño, salió a la oscuridad y se encontró con un muchachito que le rogó que lo cruzara a la otra ribera, pues las aguas venían muy tempestuosas. Era mucho el peso que sentía Cristóbal. Al alcanzar la otra orilla, se lo dijo al niño: «Hubo momentos en que pesabas tanto que me parecía cargar con el mundo en mis espaldas». «Más que eso ha sido —replicó el niño—. Has cargado con el *Creador* del mundo. Planta tu cayado en este sitio y amanecerá florido». La leyenda agrega que al día siguiente había un datilero lleno de frutos.

Ernest Hello, autor de *Fisonomías de santos*, entre muchas de sus inteligentes observaciones, liga esa historia al Descubrimiento de América. ¿No pasó Colón a Cristo desde el Viejo al Nuevo Mundo? ¿No inició

con su hazaña la plantación de la fe en nuestras tierras? Cristóbal significa *portador de Cristo.*

Paul Claudel, en su pieza de teatro y oratorio *Cristóbal Colón,* insiste en esa interpretación sin apartarse un instante de la imagen poético-mística. Cristóbal: Portador de Cristo, Columbus: Paloma, Espíritu Santo.

Samuel Eliot Morison, capitán de la *United States Naval Reserve*, escribe en su obra *El Almirante de la Mar Océano*: «Debemos decir lealmente que el primer paso hacia el Descubrimiento de América fue dado por los padres de Colón, cuando lo bautizaron con el nombre Cristóbal en alguna vieja iglesia de Génova».

Colón, en su *Libro de las profecías,* tenía transcrito un pasaje de *Medea,* de Séneca, que copio aquí en su delicioso castellano del siglo XV (solo la palabra *Vernán* la traduzco «Verán») y cuyo significado el lector inferirá fácilmente: «Vernán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el Occéano afloxará los atamentos de las cosas, y se abrirá una grande tierra, y un nuebo marinero descobrirá nuebo mundo, y entonces non será la ysla Tille la postrera de las tierras».

En la obra de Claudel la última frase la dice Colón, y es muy significativa: «¿Qué decís de lo que descubrí *sin saberlo*? Lo que yo sabía era infinitamente más de lo que descubrí».

Pero, ¿por qué la Iglesia retiró del santoral a aquel robusto africano que cruzó un río con Cristo a cuestas, mereciendo llamarse Cristóbal, sufrir el martirio y ser santificado?

Poesía de Díaz-Casanueva

Poco después del primer deslumbramiento que sentimos —los que antaño tuvimos, alguna vez, una «juventud fabulosa», como diría Rimbaud— ante Huidobro, ante Neruda, De Rokha, Juvencio Valle, conocimos un par de poetas, mayores en edad que nosotros y menores que Neruda, que marchaban por camino propio. Eran Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva. Rosamel moraba en plena «vida» surreal, por no decir surrealista, mientras Díaz-Casanueva presentaba en su *Vigilia por dentro* (1931) mayor espacio y expresión por la parte de la *conciencia*. Esta determinaba, al filo del Inconsciente, una extensión clara y vasta, donde los objetos convocados se veían como iluminados por una luz extrarreal. Lo inconsciente se revelaba por contraste, como plano de fondo. Esto lo comprendimos bien entonces, pero solo ahora por una entrevista aparecida en *Ínsula* hace pocos meses en Nueva York, comprendemos el porqué de aquella virtud, que hacía tan original su libro. En un pasaje de la conversación, dice Díaz-Casanueva: «(...) No hay sofisticación en mi poesía, sino austeridad, un ilimitado océano de la conciencia humana, ese haz de contradicciones y paradojas que constituyen este hombre un poco fantasmal que somos». Lo curioso es que su poesía, la de ese libro, exploraba en el fondo de la personalidad, pero no haciendo surgir el Inconsciente (es mi opinión y no la suya) en lo Consciente, sino a la inversa, sumergiéndose, con empeñada lucidez, en la hondura de lo irracional y lo emocional. Era una dirección contraria a la que practicaba, y practica en gran escala, el surrealismo tradicional y el que sigue dándose. De ahí la lucidez, incluso física, de aquellos versos. Más tarde, se publicaron otros libros, cada vez más exigentes, siempre con el propósito de revelar la Realidad. *Réquiem, La hija vertiginosa, La estatua de sal,* etc. Este camino le valió menor comprensión del público y la opinión, casi unánime, de que Díaz-Casanueva hacía poesía «filosófica». El poeta se refiere al asunto: «(...) En cuanto al problema del Ser, que siempre aparece

en mi obra, nunca perdí la relación del ‹existente› con el Ser, y por ello sigo estando más de acuerdo con el primer Heidegger que con el postrero (...) He sido acusado de abstruso, oscuro, y se ha dicho que mi poesía es el trasiego de una cierta filosofía. Mentira». Sin embargo, aunque la filosofía no aparece tal cual, se da en esencia, pero a base de expresiones y estilo que se sirven de lo simbólico y que manifiestan un lenguaje cercano al mito y a lo mágico ritual y en modalidades afectivas y emocionales. «Convertí en problema —dice en la entrevista— la esencia misma de la poesía; puse énfasis en su misterio. Exalté lo profundo de la creación poética y señalé que en ella subyace algo como una *epifanía* del hombre, una vislumbre (...)».

El último libro que leí fue *Los penitenciales* (1960) y ya se tornaba difícil. Hoy lo encuentro claro; entiéndase, dentro de lo «claro» que puede ser un trasmundo que solo se puede revelar cifradamente. La solución para el lector es entrar en su sistema de signos, entregarse a su clima y no esperar «traducir» palabra por palabra.

Luego apareció *El sol ciego* (1966) y ahora me llega desde Nueva York *El hierro y el hilo.* Comienzo a hilvanarlo; no es fácil, y no podría bastar un simple artículo, mucho menos una glosa al correr de la máquina. ¿Su sentido? El crítico Alan Schweitzer lo define así:

«(...) El poeta elabora su concepto de una realidad primaria y nuclear que comunica la manifestación directa de su propia experiencia en íntimo contacto con una multitud de fuerzas misteriosas, seres enigmáticos y sombríos que pululan en un denso mundo fantástico y mágico. Díaz-Casanueva apela a su voluntad en un *acto de exorcismo,* cuyo impulso tiende al afrontamiento e incorporación de la inteligencia humana a la dinámica del universo (...)»

Sí, exorcismo. Las palabras de la poesía de Díaz-Casanueva en su última etapa son secuencias de pequeñas frases vocativas, cada frase con una intención particular y trazando entre todas una especie de círculo mágico para encerrar el misterio y someterlo a sacrificio. No intentaré ahora mismo un examen de *El hierro y el hilo,* cuyo texto es un apremiante conjuro de exhortaciones y exorcismos.

Sus versos, muy breves, hacen estallar un posible universo vislumbrado, y entre partícula y partícula se implantan «blancos» de la página, como apariciones de la Nada.

El espacio solamente nos permite citar a renglón seguido. Por ejemplo, de *Los penitenciales*:

¿Cómo se entra en la casa
de las carnes?
Entra un monje que se alumbra
ardiendo.
¿Cómo se sale de la torre
de polvo
alzada por los soplos
enemigos?
Nos tocamos y retiramos los guantes llenos de luz
pesada (...).
Duerme madre acunada.
Duerme portera de la larga
noche.
Sueño que soy un niño
que revienta una paloma
y cae fulminado.
El aire da latidos oscuros (...) Adiós.
Me voy de mí
por un costado.

Breve la muestra, pero sitúa el estilo con que Díaz-Casanueva enfrenta al misterio del entendimiento en relación con el misterio de la realidad.

Belleza y poesía

La belleza, como resplandor de la verdad, es una ecuación de origen platónico, que en la poesía y el arte modernos ha sido puesta en franco cuestionamiento. Los ismos de nuestra centuria presentan el mejor ejemplo en el Dadaísmo, que, no contento con rebelarse contra la poesía y el arte tradicionales —mientras más bellos, mayor agresividad—, quiso barrerlo todo, echar abajo absolutamente toda escala de valores.

Ahí —y ya no solo el Dadaísmo, que no fue la primera escuela estética de vanguardia— los demás ismos invadieron el campo de la *acción.* Así es como junto con los postulados maquinistas del Futurismo (primer ismo cronológicamente estimado), este propugnó para los artistas y sociedad en general una primacía de la acción sobre el pensamiento, de la fuerza sobre la belleza. Pero aún hablaban de belleza: exaltaban la de las máquinas. El evidente antecesor fue el americano Walt Whitman, cantor de una civilización que se levantaba como campeón del poder técnico y la pujanza humana. Los siguientes ismos de la vanguardia del siglo XX, cual más cual menos, incurrieron ex profeso en derramarse hacia la vida práctica, y, naturalmente, en ellos ingresó la política. Junto a esta, en el Surrealismo, la magia: la *revelación* a través del inconsciente; y la praxis en una mezcla de inspiración onírica y de dialéctica materialista: programa que no pudo por menos de llevar a André Bretón y al Surrealismo ortodoxo a una ruptura explosiva con el marxismo oficial.

Como sea, en cuanto a los ismos, lo que más me interesa destacar es que la poesía, desde comienzos del siglo XX, y también antes (movimiento romántico, simbolismo, etc.), se lanzó fuera de lo estrictamente estético, preconizando, frontal o lateralmente, modos de vida, en carne y hueso, mucho más allá de la simple escritura. Rimbaud, por ejemplo, quiso «transformar la realidad», no operando a la manera política sino modificando la propia conciencia. Para ello, formuló su

célebre «método»: «Yo digo que hay que ser *vidente, hacerse vidente*». ¿Cómo? «Mediante (...) un largo, inmenso y razonable desarreglo de todos los sentidos (...) hasta llegar a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y el gran Sabio, pues llega a lo *desconocido*».

Hechas estas simples y breves atestaciones, preguntémonos qué buscan ciertos lectores de nuestros días en las obras poéticas. Varias cosas. Desde luego, *revelación*. La boga de la poesía en los Estados Unidos y Europa, y, en alguna medida, en nuestro continente, la vemos como marchando paralela con el interés por las religiones orientales, ya sean concretizadas en círculos serios, ya en sectas o grupos de dudosa competencia intelectual y moral.

La belleza no es ya el resplandor de la verdad. O, de serlo, no está en la poesía de hoy, ni en el arte de hoy. En una de sus visitas a Chile, Roberto Matta contestó a un interlocutor, que le objetaba que su pintura no era bella y que «no es pintura»; Matta respondió: «Bueno, no es pintura, y ¡qué importa!». Hay que darse cuenta que ya la belleza le importa poco al arte y a la poesía. Huidobro siempre decía que nuestra poesía no buscaba a la belleza sino al hombre. Y así es como tenemos instaurado el «feísmo», que no siempre es mera contradicción de lo bello: apunta a cosas más ambiciosas: al Hombre, desde luego, pero también a los dioses. Comprendo, pues, y estoy de acuerdo, que José Miguel Ibáñez, hace algún tiempo, escribiera un artículo en el sentido de que la poesía no es una religión. Y aquí quedamos, pues hay mucho que decir. Es, digo yo, como una *peri-religión*, que tanto puede ser resplandor de la verdad como del equívoco.

La fría malla I

Hablar sin palabras es difícil; de poder hacerlo resulta muy rudimentario. Hablar con palabras tal vez sea aún más difícil. (No nos damos cuenta porque lo hacemos todo el tiempo, pero sin duda deben de quedar muchos resquicios y equívocos, ya que hay numerosos desacuerdos que pueden achacársele al lenguaje). Pero hablar con palabras sobre las mismas palabras, he ahí lo más arduo.

Hojeando, después que tuve perdida por mucho tiempo una *Antología de poesía inglesa,* me reencontré con un poema que deseaba volver a leer y reflexionar. Pertenece al británico Robert Graves y se llama «The cold web». A la traducción castellana, que lo titula «La fría red», prefiero sustituirla por «La fría malla». Esta no es otra que *el lenguaje.* Según el poema, sin lenguaje el hombre está indefenso, desarmado ante la realidad. En su primera estrofa leemos:

> El niño es mudo para decir cuán frío es el día,
> cuán cálido el perfume de la rosa en verano,
> cuán terribles los cielos oscuros del crepúsculo
> y temibles los altos soldados que redoblan tambores.

El problema comienza a insinuarse en su planteamiento y solución. Es la *mudez* del niño, que ejemplifica su situación ante la realidad, lo que nos prepara para entender que si el ser humano no puede nombrar lo que percibe, la realidad lo penetra y hace presa de él como de un objeto sin poder ni libertad. El niño es víctima de lo innombrable, es objeto de la realidad y no a la inversa. Ya sabemos lo urgente que se nos hace, incluso a los adultos, cuando no sabemos denominar algo. Es como perder nuestra función de la conciencia y, a la vez, temer que la realidad sea un sinsentido, o peor, una irrealidad. Cuando nos aqueja una dolencia exi-

gimos: «Quiero saber qué tengo, sea o no grave». Nombrar es adquirir un poder sobre lo nombrado, ya que incorporamos su representación a nuestra mente. Quien sabe el nombre de una persona, por ejemplo, ya posee algo de ella. Es un recurso elemental de la magia, blanca o negra. Proseguimos con la segunda estrofa:

> Pero nosotros tenemos el lenguaje, que mengua al hiriente calor
> y que amortigua al cruel perfume de la rosa.
> Deletreándola, atenuamos la noche que se cierne
> y así también el miedo y los tambores.

Lo que sigue casi es pura secuencia lírica. La substancia conceptual está agotada casi por entero en las dos primeras estrofas. Hace falta, sin embargo, que agreguemos aún dos versos, de la tercera estrofa:

> El lenguaje, como una fría malla nos ciñe,
> protegiéndonos del exceso de júbilo o de espanto (...)

Todo estaría muy bien en sus análisis y no habría derecho a objetar los conceptos del poema, ya que un poema es un «sistema cerrado»: basta que sus relaciones internas estén coherentes y satisfactoriamente trabadas. Este poema cumple con esas condiciones, pero abre una pequeña brecha para entrar, aun cuando el poeta inglés ha sostenido algo cierto, que es verdad; pero no toda la verdad. Si bien el lenguaje, el simple nombrar la realidad exterior a la conciencia, amortigua la terrible realidad (cuando es terrible particularmente, o por el hecho de existir con prescindencia de nosotros), porque al nombrarla es como si la convirtiésemos en palabras y fuésemos sus dueños y señores —y porque así todo pudiese resolverse, a la manera estoica, en la independencia de nuestro pensar—, a su vez, y contradictoriamente en apariencia, la realidad cobra mayor peso en sí, mayor *realidad de verdad* (el término es de Plotino, no el uso que le doy). Dicho de otro modo: La realidad se distancia, depende menos de mi conciencia. Pero ¿no habíamos dicho que la habíamos incorporado a nuestra conciencia y hecho palabra y dominio nuestro? Hemos topado con una antinomia. Para salir del paso, hay que admitir a la vez dos hechos: a) La realidad no depende de la

conciencia que tenemos de ella, y b) contrariamente, pero complementando lo anterior, esto: para que tenga sentido hablar de alguna realidad alguien debe saber de ella. Ese alguien es una conciencia: la del hombre. O mejor aún: Dios.

Resumiendo: la realidad no es más plenamente ella misma permaneciendo completamente desligada de algún sujeto de conciencia, ni tampoco nuestra conciencia es independiente de toda realidad por el hecho de desconocerla y no pensarla o nombrarla. Sabemos bien que la percibimos y pensamos cuando la nombramos, aunque este nombrar sea tan elemental como aquello que algunos han llamado «el pensar preparlante»: vaga intuición de un niño (por mudo que sea), de un demente, o de un animal con relativo desarrollo «intelectual» en latencia.

Es verdad, pues, que el lenguaje acerca y captura la realidad, y también es verdad que la aleja al ingresarla al dominio de la conciencia, con cuya operación se realizan dos efectos opuestos: 1. La señorea en medida no escasa, perdiéndole miedo a su posible terror; y 2. La aparta a cierta distancia, poniendo en claro que *Yo* soy un *sujeto* y *Ella* es un *objeto*; ambos recíprocamente tributarios y relativamente autónomos. La relación es móvil, fluctuante; es un equilibrio «dinámico», gracias al cual el sentimiento de realidad que tenemos no se exacerba hasta matarnos ni se adormece hasta morirnos.

La fría malla II

Por querer recordar una reflexión mía de hace 20 años sobre el poema del irlandés Robert Graves «The cold web» y no lograrlo, escribí una nueva reflexión y la publiqué en estas columnas. El artículo, aparecido el 28 de septiembre de este año, resultó algo intrincado. Por tanto, ahora que encontré una anotación antigua, la reproduzco lo más breve posible. «La fría malla», de Graves, declara más o menos esto: El niño, aún sin lenguaje, está indefenso ante la tiniebla nocturna, el redoble lúgubre de los tambores y el cálido perfume de la rosa. En cambio, nosotros, adultos, estamos cubiertos por el lenguaje, que nos protege como una fría red.

> Pero si nuestra lengua perdiese su dominio,
> rechazando la palabra y su líquido abrazo,
> enloqueceríamos sin duda y moriríamos
> aún antes de la hora de nuestra muerte.

Creo poder dictaminar sobre la verdad del poema. El niño, todavía sin palabra, ciertamente está inerme frente a la realidad que percibe y experimenta. Pero, por otra parte, tal realidad es menos real (menos cruel el perfume de la rosa, menos lúgubre el tambor del soldado) al no estar expresada en palabras por el sujeto percipiente. El adulto está defendido por la fría malla del lenguaje; pero, por otro lado, la realidad, por ser *nombrada*, está más *realizada*, y, por tanto, más potente, sea ella dolorosa o placentera. En el caso del niño, la realidad todavía innominada es débil, es una semirrealidad. No hace falta malla alguna de protección. En el caso del hombre, dotado de palabra, si bien la fría red lo protege, también es cierto que lo enfrenta a una realidad cabal y más dura. *¡La realidad es más real gracias a la inteligibilidad con que es capaz de aprehender-*

la el sujeto percipiente! El equilibrio, pues, entre niño y realidad, y entre adulto y realidad, permanece constante, porque entre sujeto y objeto, en cada caso, mientras más eficiente y protectora es la malla, esta misma se torna más operante en cuanto a hacer más comprensible y dura la realidad. Y cuando por falta de lenguaje el niño está inerme, a causa de la misma ausencia semántica de esa «malla» (que obra como instrumento significante y comprensivo) la realidad es más débil.

La clave —que no aclaró Robert Graves— ya está para nosotros completamente clara: El lenguaje cumple una función intelectiva, gracias al poder propio de las palabras para designar y perfilar la forma de la realidad frente al sujeto; y a la vez el lenguaje, por poseer dominio para inteligir la realidad, nos protege de su sombría y peligrosa informidad elemental, despojándola de su fantasmal equívoco y ascendiéndola al ámbito del entendimiento donde el hombre es casi un dios.

Pienso en Shakespeare. Creo adivinar que solo las necesidades del drama de odio y amor que se juega en *Romeo y Julieta* le llevaron a poner en boca de la enamorada Capuleto una tesis tan discutible (y tan hermosa en el contexto de la escena) como es este monólogo que recita esperando a Romeo: «*Julieta*: —¡Oh Romeo, Romeo! ¿Por qué te llamas Romeo? Reniega de tu padre, cámbiate de nombre o, si no lo quieres, júrame tu amor y renunciaré a llamarme Capuleto (...). Solo tu nombre es mi enemigo; tú eres tú mismo, no un Montesco (...) ¿Qué es ‹Montesco›? No es la mano ni el pie ni el brazo ni el rostro, ni parte alguna que pertenezca a un hombre. ¡Oh, ponte otro nombre! ¿Qué hay en un nombre? Lo que llamamos ‹rosa›, con cualquier otro nombre tendría el mismo aroma»...

Absolvamos a Julieta por su arrebato amoroso que la hizo penetrar en los campos de la lengua y de la metafísica del lenguaje. Si el tema hubiese sido puesto en otras circunstancias por el mismo Shakespeare, este poeta, tan intelectual y perspicaz en filosofías poéticas, tal vez se habría adentrado en una divagación que hubiera superado a la discutible digresión de Sócrates en el diálogo *Cratilo,* de Platón. ¿Acaso una «rosa», o cualquier otra flor, huele tan embriagante y nítida por tener, *además,* un nombre? Sin duda; precisamente por eso exhala y huele más bella, Y una flor perfuma con muy distinto encanto cuando es nombrada, por ejemplo: *violette,* en francés; *veilchen,* en alemán. Y

ninguna *flor* en castellano huele igual que *flower* en inglés, y encanta de otro modo que la candorosa y alemana *blume.* Pero Shakespeare supo cautelarse. Después que Julieta le pide a Romeo «quitarse el nombre», dejarlo sin nombre alguno, el autor se apresura a enmendar: «(...) ¡Oh, ponte otro nombre!». Ciertamente, sin nombre, la realidad sería solo la sombra de sí misma.

El Dios que ríe

Es tremenda y variada la tormenta que levanta en el hombre la aparente indiferencia de Dios frente a los sufrimientos del mundo. Unos niegan al Creador mismo; otros asumen la actitud de retirarse al fondo del propio pensamiento, renunciando a considerar lo que queda fuera; es el Estoicismo en su figura clásica; otros no niegan a Dios, sino a la bondad de su obra: el paradigma célebre es Iván Karamazov, que repudia la Creación por permitir el sufrimiento de los niños. Otros blasfeman, transportando al límite la imagen de un Dios horrible.

¿Quién otro que Baudelaire podía dar la nota alta? «La Renegación de San Pedro» es profunda y diabólica en su fabulación:

> ¿Qué hace Dios con esa marejada de anatemas
> Que sube día a día hasta sus serafines?
> Como un tirano atosigado de carnes y de vinos
> Se duerme al dulce ruido de nuestra atroz blasfemia.

En estrofas siguientes el poeta apela al dulce Jesús. Baudelaire es sabio en modular sus temas y variaciones:

> Ah Jesús, recuerda el Huerto de los Olivos;
> en tu simplicidad rezabas de rodillas
> a Aquel que en su gloria se reía de los clavos
> que hundían los verdugos entre tus carnes vivas (...)

El final es maestro. De *Agnus Dei* que opera el misterio sacrificial de la Redención, Cristo pasa a ser, en el último verso, un hombre bobo, merecedor de ser negado (¿y hasta entregado?) por su inocencia. Y ahí es cuando Baudelaire aprovecha, alevosamente, para echársele en contra:

«San Pedro renegó de Ti. ¡Y muy bien hecho!». La puñalada por la espalda es triple: cae sobre el Padre, el Hijo y el Espíritu. Pues, en lugar del amor, está esa satánica risa en boca del Padre, y nada menos que a propósito de la Pasión. Aquel hórrido gesto reaparece unas décadas después en «El Mal», de Rimbaud; cierto es que con menor sutileza y una fabulación rudimentaria. Mientras se desploman por millares los soldados en los frentes de batalla, el joven poeta dibuja el contraste:

> Hay un Dios que en los manteles de damasco de los altares,
> En el incienso, en los grandes cálices de oro, se ríe,
> y en el mecer de los hosanah se queda dormido.

Pero el problema no es de ayer. El clamor nos viene de la Biblia. La voz hebrea no tiene parangón, es sobrehumana. El *pathos* de Job raja cielo y tierra, y no solo por su conmoción grandiosa, sino por la argumentación innumerable de motivos éticos y teológicos que se ponen en juego en aquella disputa imposible. Ahí está el terrible drama: el diálogo entre Dios y el hombre es imposible. No hay lenguaje común; no hay lógica común; no hay medida para pesar lo que Jehovah entiende por justicia, ni la hay para compararla con la humana. Y además: «Si la razón es de los fuertes, solo Él existe»...

> Cuando de pronto el látigo mata,
> Él se ríe de la desesperación de los inocentes

(otra vez el siniestro reír). Pero,

> Él no es hombre como yo, para que pueda responderle,
> Para que pudiéramos comparecer juntos ante el tribunal.
> No hay ningún árbitro entre nosotros
> Que sobre ambos pudiese colocar su mano.

Es lo que se ha llamado «la heteronomía»; esa diferencia, esa distancia insoluble que nos deja en el vacío y sin palabras. No obstante, hay caminos. La fe en el Dios personal (de Kierkegaard) y, desde luego, la fundamentación católica, permiten dar «el salto», ese absurdo de la Gracia que

anula de golpe, en pleno absurdo racional, la espantosa «heteronomía» y nos pone a tiro de diálogo.

También Job, al final de su libro, se reconcilia con Jehovah y comprende lo incomprensible.

Poesía y revelación

En nuestro artículo del 20 de abril anotamos algunos hechos elementales relacionados con la Belleza y la Poesía. Aludimos a aquello de que «la Belleza es el resplandor de la Verdad», concepto platoniano, si es que no fue él mismo quien lo escribió. En *Fedro* es donde trata de la Belleza y describe el reino de las Ideas, donde mora el Dios Uno y viven cortejos de dioses y almas bienaventuradas en contemplación de las *esencias.* Aquí abajo, si los hombres somos atraídos con fuerza sin igual por lo que nos parece bello, es a causa del recuerdo y de la nostalgia de lo que conocimos otrora en el ámbito divino, donde es posible la intelección y participación de lo Bello en sí, lo Bueno en sí y lo Verdadero en sí; vale decir, aquellas esencias propias de la Divinidad, que comprenden ya no una multiplicidad de cualidades singulares de cosas o seres bellos, sino la esencia pura, absoluta, desnuda e infinita, que no se diversifica ni presenta desemejanza alguna: en suma, el Dios Uno.

Dijimos que la Poesía y el Arte de nuestra época habían desestimado la Belleza, suscitando, en cambio, un panorama de desorbitada riqueza y originalidad, en cuyas obras se sondea lo tremendo, lo indescifrable, lo feo, las relaciones misteriosas entre Yo y Realidad, causas primeras, sentido de la existencia, causas últimas, etcétera. Claro está que no se puede evitar la aparición de jirones de oculta belleza, que aún llevamos enredados con nuestro ser. Por otra parte, esa pesquisa extraestética, por configurar una poesía con ideas y sobre ideas irradia una evidente belleza: la de la especulación intelectual.

La ausencia de la Belleza —en su acepción tradicional— en nuestra poesía se debe casi primordialmente a la atención desesperada que dirigimos a la crisis del hombre en su historia y en su eterna condición de ser efímero y desdichado, a la vez que anhelante de una *salvación* personal y trascendente. La declinación de la fe religiosa ha

dejado un enorme vacío. Autores y no autores vuelven, entonces, su vista a la Poesía. La actual echa mano a la filosofía, las ciencias, comprendidas las esotéricas, y la religión. Hoy la gente busca en la obra poética, principalmente revelaciones, que le den pautas de conducta y cifras de salvación. Ya hemos citado a Rimbaud, que pretendió «desvelar todos los misterios; misterios religiosos o naturales, muerte, nacimiento, porvenir, pasado, cosmogonía, la Nada». La poesía con ambiciones mágicas es tentación de todos los tiempos. El precio casi siempre es la locura.

Baudelaire no puede omitirse en este terreno. Él buscaba *revelaciones,* vinieren de Dios o de Satán. Sin embargo, proclamó una poesía «pura»: «La Poesía no tiene otro objeto que ella misma (...) Digo que si el poeta persigue un fin moral, disminuye su fuerza poética (...) Tampoco puede asimilarse a la ciencia (...) La Poesía *no* tiene por objetivo la Verdad; su objeto es ella misma». Pero el solo título de su obra capital lo contradice: *Las flores del mal.* Su religiosidad y antirreligiosidad, por otra parte, son temas frecuentes, si bien su esteticismo recubre todo con exquisita sabiduría. Baudelaire amaba una y otra cosa: sobre todo la excitación de lo Desconocido, en este mundo y fuera del mundo. En cuanto a la Belleza, estos pocos versos nos sirven para concluir estas notas:

> ¿Vienes del cielo profundo o surges del abismo,
> Oh Belleza? Tu mirada, infernal y divina,
> vierte confusamente la bondad y el crimen...
> Tú siembras al azar la alegría y el desastre,
> Y lo gobiernas todo, sin responder de nada.

Pero, hablándonos con mayor profundidad, exclama en *Pequeños poemas en prosa*: «¡Casi no conozco Belleza en que no haya desdicha!». Es el signo de nuestra época. Nuestra poesía es trágica.

Temblor de cielo

Escribir un poema de amor equivale a decir dos veces amor y dos veces poesía. Toda genuina poesía es un acto amoroso, y todo acto de amor es poesía. Así se realiza, una vez más, ese misterioso doble ser que es la diástole y la sístole del amor, un Yo y un Tú, el día y la noche, el Ser y la Nada, el Hombre y la Mujer, en una conjugación vertiginosa que busca satisfacer todas las renunciaciones y todas las conquistas dentro de la creciente Unidad.

Temblor de cielo, de Vicente Huidobro, es un poema de amor. Las metáforas cubren el acto como un cielo que se hiciera cómplice de la unión cosmogónica. El angelismo huidobriano sufre aquí una conmoción que conturba todo el firmamento de las imágenes creacionistas. Se ofrece el espectáculo extranatural de un arcángel transido por la pasión. La pureza que ondeaba en sus primeras obras —*Ecuatorial, Tour Eiffel, Hallali, Poemas árticos*— ha sido trastornada por la pasión, ese sentimiento extremo que, ya en la Poesía, ya en el Amor, lleva implícita una dialéctica que nos enfrenta a su Alfa y Omega connaturales: la Muerte.

No es circunstancial que tanto el acto amoroso como el acto poético conduzcan a semejante postrimería. El amor, como la poesía, con su exigencia autárquica y absolutista, quiere vivir la realidad del Ser íntegramente arrojada en un punto concreto: en un yo y un tú, en un ahora y un aquí: y provocan el milagro paradójico de concentrar el Universo en la más pequeñísima intimidad y de excluir por innecesarios todos los demás seres y palabras del mundo. Y, sin embargo, cuánta comunión cósmica en esta soledad. Para vivir y amar el Universo en su total esencia, se le mata en su existencia: solo brota, asesina y magnifica, la célula única de un amor que lo devora todo, incluso a los amantes; la célula radiante de un poema que devora todo y que existe a costa del silencio y

la muerte que sembró alrededor. Así lo intuyó Huidobro en su *Automne régulier*:

Solo tú vives
Afuera es el fin del mundo y del violoncelo
Una lágrima tiembla junto al cielo
La tierra se aleja y se desinfla
tal como tus ojos y tu cara.
La alcoba se vació por la cerradura.

Tal milagro singularizante del amor denuncia un fenómeno semejante al de la ostra, que, solo asaltada por un cuerpo extraño que se le inserta, produce la perla preciosa: una concreción del Ser, que solo estalla para circundar el cuerpo extraño que es la Nada, que a su vez rodea a la ostra, al Amor, a los amantes.

«Y ese juego —escribe Huidobro en su poema— que habéis creído que es el juego de la vida, no es sino el juego de la muerte. He ahí al hombre sobre la mujer desde el principio del mundo, hasta el fin del mundo. El hombre sobre la mujer eternamente como la piedra encima de la tumba».

La presencia de la muerte al comienzo y al final de nuestra existencia; la muerte respirando alternativamente con la vida en cada apasionado acto vital; la presencia de la nada, patente por fuerza cada vez que nos *extrañamos* de existir, rodeando y dándole contorno al beso profundo, breve, exquisito y desesperado, único y definitivamente inmortal.

Porque solo el hecho de que nuestra existencia sea limitada en el tiempo, torna, precisamente por eso, eternos nuestros actos. Por esta limitación, todo lo que hagamos y nos acaezca se juega en un plano de «ahora o nunca», es decir, «sí o no para siempre». Tal vez, si dispusiéramos de un número infinito de años y siglos para vivir, y pudiéramos rectificar y tener siempre tiempo para repetir esto o aquello, entonces ya nuestros actos y acontecimientos no revestirían ese carácter de únicos y eternos. Nacemos, besamos, odiamos, luchamos, sufrimos, gozamos, reímos y lloramos en esta eternidad. Solo esa Nada que nos limita otorga sentido y gravedad a nuestra existencia. Solo ella puede hacerla

infinitamente seria y trascendente, y conferirnos una responsabilidad irrenunciable.

Temblor de cielo es un canto de amor, de amor rodeado de muerte por todos lados. Pues para sentir más hondo el hecho de que *somos,* hay que amar al borde del abismo. ¡Cuánta voluptuosidad para morir! ¡Y cuánta vida desplegamos en esta voluptuosidad! ¡Y cómo amamos esa vida! Por ella entregaríamos la vida.

Morir por la vida, vivir por la muerte.

Casi el mismo tema

Ningún lector podrá contentarse con mis dos artículos anteriores. «Belleza y Poesía», «Poesía y Revelación» dieron solo señales de un tema que envolvía a muchos otros. Y he aquí que volvemos a embestir por otro flanco.

La poesía moderna se ha apartado de la belleza, dijimos. Y se confirma en casi la mayor parte de los autores, desde Baudelaire a nuestros días. En *Una estación en el infierno,* Rimbaud comienza recordando su inicial vida paradisíaca: «Otrora, mi vida era un festín, en el que se abrían todos los corazones y corrían todos los vinos (...)» Después de tan feliz y concisa declaración, confiesa su primera caída, a saber: «Una noche senté a la Belleza sobre mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié». Nosotros nos preguntamos: ¿Por qué enigmática razón la halló amarga? He ahí algo que sobresalta a primera vista: encontrar amarga la Belleza. Pero, ¿soy yo, hombre moderno, quien necesita preguntárselo? Yo, que como muchos, como casi todos los poetas y artistas de hoy, no me conformo con la mera *contemplación* de una Belleza ajena a mí, indiferente a mi voluntad, extraña, impasible; yo, que oyendo a Mozart he gritado de dolor, deslumbrado por la terrible y perfecta Armonía: esa música arrebatadora y que expulsa, fría y que quema, amable y que humilla. ¿Yo lo pregunto, en un siglo en que el artista más expresivo y creador, Pablo Picasso, ha hallado la Belleza sumamente amarga y la ha injuriado con el máximo poder negador? (Ciertamente Picasso ha pintado cuadros de extraordinaria belleza, incluso aquellos que no lo parecen. Ha tenido a la Belleza sobre las rodillas y ha exigido y configurado según su voluntad; pero bien se ve que el pintor se ha dado siempre cuenta de que la Belleza no se puede poseer, y esta es, tal vez, la desdicha de todo poeta, de todo hombre, la soledad frente a la Belleza. ¡No se la puede poseer! Solo se la puede contemplar. De ahí que Platón

escribiera que «ella es perceptible solo al guía del alma: la inteligencia)». El dolor de Rimbaud es semejante al de Picasso, como también al de Baudelaire. El poeta de nuestra época está más consciente de la crisis histórica que nos escinde; heridos como estamos por el cataclismo de una civilización en trance, nos sentimos indignos e indignados de aquel original festín paradisíaco de Rimbaud, y he aquí que protestamos y nos alzamos contra la Belleza. ¿Belleza, viviendo en la infelicidad? No. Preferimos hundirnos en una implacable autocrítica. «En la filosofía —escribe Karl Jaspers— Kierkegaard y Nietzsche son la prueba documental de que la época se caracteriza por la más inexorable autocrítica que se haya jamás efectuado en la historia de la humanidad». De esta situación deriva la ausencia de la Belleza en el arte contemporáneo. Nos sentimos indignos de ella, y nos volvemos hacia nosotros, contra ella y contra nosotros mismos; nos hurgamos, nos iluminamos en la desdicha y nos desgarramos interrogándonos en una biopsia que no sabemos si es para morir o para revivir. Aquí —en Rimbaud ocurrió—, la búsqueda del Ser se vuelve búsqueda de la Nada, y, en el intertanto, nos enamoramos de nuestra propia operación cognoscitiva. ¡Las revelaciones! ¡Las revelaciones! Que vengan de donde vengan, «del cielo o del infierno», como pedía Baudelaire.

Este punto está suficientemente claro, me parece, a pesar de lo escueto. Y ahora, Baudelaire, satánico ser, ayúdame con aquel *Confiteor del Artista,* que me conturbó cuando joven: «¡Cuán penetrantes son los fines del día en otoño! ¡Ah! ¡Penetrantes hasta el dolor! (...). Y ahora la profundidad del cielo me consterna, su limpidez me exaspera. La insensibilidad del mar, la inmutabilidad del espectáculo, me rebelan... ¡Ah! ¿Es preciso sufrir eternamente, o huir eternamente de lo bello? Naturaleza, hechicera sin piedad, rival siempre victoriosa, ¡déjame! ¡Cesa de tentar a mis deseos y a mi orgullo! El estudio de lo bello es un duelo en que el artista grita de terror antes de caer vencido».

Juicios sobre el tiempo

Si hay algo que intriga al ser humano y le arranca insistentemente preguntas y reflexiones, ese algo es el *tiempo.* Y tan apremiante cuanto que él mismo, el tiempo, pasa y pasa, en tanto que nosotros, con él, también pasamos. «Instante fugaz, detente. ¡Eres tan bello!» (Goethe). Mientras Thomas Mann baraja siglos en sus páginas de *Historias de Jacob,* Marcel Proust llena 15 volúmenes *En busca del tiempo perdido,* para rematar en sus dos tomos de *El tiempo recuperado.* La rememoración se reduce a los *hechos,* a personas, a lapsos definidos por sus determinaciones y singularidades contenidas. Lo difícil es recapturar el tiempo mismo. Pero si es verdad, como dicen los físicos modernos, que el espacio es cualidad de los objetos —y no son estos los que *ocupan* el espacio—, en lo referente al tiempo psicológico, también, aunque no nos parezca así en forma *inmediata,* somos nosotros los que al movernos «hacemos tiempo». Nunca estamos inmóviles: ni físicamente, ni en nuestra conciencia. Ni durmiendo, ya que a ratos soñamos. Y, al despertar, se hace patente que ha pasado un tiempo dado. Hay una sutil, subconsciente medida interior que, aun después de la experiencia, por ejemplo, de una anestesia prolongada y profunda, nos da cuenta muy aproximada de cuánto tiempo ha pasado... ¡sin nosotros! Claro está que los objetos que se mueven, y desde luego las personas, *hacen tiempo,* pero, marginalmente, llevamos dentro algo parecido a una conciencia o un inconsciente anexos a nuestra conciencia y a nuestro inconsciente general, que nos ha incrustado la idea, imposible de desarraigar, de que hay un tiempo independiente de nosotros y de nuestro vivir, pensar y transcurrir.

A ese tiempo se aferran la mayor parte de las reflexiones; a ese tiempo «puro», autónomo, y dentro del cual —o fuera del cual, o al lado de él— nosotros también nos movemos, con semejante velocidad, mayor o menor, o nula. Contra lo que cree por lo general la gente, un día

lleno de afanes no es más corto que uno de ocio. La ilusión se opera en el día mismo: al cabo de un total *n* de días, si hemos sido afanosos, tendremos como *propio* todo un bloque de *compacto tiempo genuinamente nuestro.* ¡Nos hemos apropiado de él! Hemos hecho del tiempo neutral algo que nos pertenece como obra.

De ello concluimos que no hay que intentar captar el instante. Bergson fue brillante al escribir que el tiempo brota como el chorro de un surtidor y, apenas surgido, se bifurca a izquierda y derecha, una rama de agua cae al pasado y la otra al futuro. Bergson llegó a titular un libro suyo *El recuerdo del presente.* Sartre aplaude su «ingenio», pero le refuta la carencia de definición sobre qué entiende por «presente».

Voy a otro aspecto. Me encuentro con dos juicios sobre el tema tiempo. Hallo en un almanaque una frase de Séneca (desgraciadamente es lo *único* que conozco de él): «Una luz ya apagada vale lo que otra aún no encendida». A pocos días de ese esquivo encuentro con lo estoico, otro hallazgo (evito así los libros y las bibliotecas): una frase de Heráclito (*lo único* suyo que he leído, aparte la conocida fórmula de «uno no se baña jamás dos veces en el mismo río»). De este autor sé cuál es la esencia de su pensamiento: todo se mueve, todo cambia, todo deviene. Pero la frase encontrada, ya no en un almanaque, sino en medio de un artículo sobre no recuerdo qué, es este pensamiento: «El camino es el mismo de subida que de bajada». Es insólito suponer que no haya un error de transcripción, pues si la esencia de Heráclito es la mutabilidad perpetua de las cosas, ¿cómo ese pensamiento tan sumamente antiheracliteano? La subida y la bajada denotan movimiento; si hay movimiento hay tiempo; y he ahí que Heráclito convierte ese camino en algo estático, fuera del tiempo, sin tiempo, como una estampa china. No puedo creerlo.

Y en cuanto a Séneca, qué bella su metáfora: «Una luz ya apagada vale lo que otra aún no encendida». Es un error, sin duda, tanto como el de Heráclito. Está claro que para los fines estoicos (eludir el suceder del mundo y su inherente dolor), la frase sirve. Pero es muy objetable. Si me encuentro en este instante (tiene que ser *un instante*) con una luz apagada, puedo quedarme tranquilo. Pero algo *me mueve* a indagar si ha estado encendida alguna vez, *antes,* y luego fue apagada, para, de ahí, inferir qué relación tiene esa situación con la que significa la que será

después de encendida, Pero todo esto supone y requiere un *antes* y un *después,* es decir, *tiempo.* Séneca no lo ha ignorado; solamente que le era enormemente importante fundir pasado con futuro y, así, reducir el tiempo a un punto instantáneo e inmóvil. O sea: abolición del dolor de lo pasado y abolición de la esperanza: el estoicismo. Aparente victoria sobre el tiempo devorador.

Huidobro y Neruda: final

A estas alturas, y estando los dos protagonistas de una querella literaria ya muertos, quiero hacer algo porque se sepa cómo terminó la disputa entre los poetas chilenos de mayor gravitación en la lírica hispana.

Dejo, pues, expresamente fuera cómo comenzó, cómo se desarrolló y cuánto de malentendido e indignación vanos emanaron de tan corrosiva coyuntura. Hasta en España misma, que estaba en guerra civil, Huidobro y Neruda lograron dividir a los escritores peninsulares y extranjeros que batallaban por la misma causa. No fue la causa política la que los dividió, fue la querella Huidobro-Neruda, de origen literario, y que, al parecer, inició Huidobro entre los años 33 y 35. Pero de esto no voy a hablar; quiero poner esta nota al servicio de la conciliación —y con mayor empeño por ser póstuma— entre nuestros dos excepcionales poetas.

El primer paso hacia «el armisticio», cuentan que lo dio Huidobro poco antes de morir; debe de haber sido por el año 47, ya que falleció el 2 de enero del 48. Parece que Neruda se negó a la reconciliación. Pero en 1968 publicó en la revista *Ercilla* del 7 de febrero una conmovedora «Búsqueda de Vicente Huidobro», entre cuyas líneas sobresalen muchas que es conveniente reproducir aquí: «(...) Lo que más me sorprende en su obra releída es su diafanidad. Este poeta literario que siguió todas las modas de una época enmarañada y que se propuso desoír la solemnidad de la naturaleza, deja pasar a través de su poesía un constante canto de agua, un rumor de aire y hojas y una grave humanidad que se apodera por completo de sus penúltimos y últimos poemas. Desde los encantadores artificios de su poesía afrancesada hasta las poderosas fuerzas de sus versos fundamentales, hay en Huidobro la lucha entre el juego y el fuego, entre la evasión y la inmolación (...) Considero a Huidobro como un poeta clásico de nuestro idioma, y nos embarga esta

corriente inacabable de claridad. No hay poesía tan clara como la poesía de Vicente Huidobro (...) Mucho nos debe preocupar que un poeta de su dimensión y de su calidad se afirme en el patrimonio nacional. Yo he propuesto un monumento para él, junto a Rubén Darío, pero nuestros gobiernos son parcos en erigir estatuas a los creadores y pródigos en monumentos sin sentido».

Pero lo más notable es el final de esta querella: la reconciliación sin reserva. Es doblemente póstuma, pues aparece a 26 años de muerto Huidobro y a un año de fallecido Neruda. Este debe haber escrito lo que escribió, probablemente ya en su lecho de enfermo. Se titula «Vicente Huidobro» y apareció como prólogo póstumo a una edición de textos franceses de Huidobro que recopiló el poeta belga Fernand Verhesen (*Le citoyen de l'oubli*): *El ciudadano del olvido* y otros textos de Huidobro. (Editions Saint-Germain des Prés, París, 1974).

Dice así este Prólogo que será memorable en la historia de la poesía chilena. Al fin vemos reunidos a los amigos que tan desatentadamente oficiaron de contendores.

Vicente Huidobro

«Ver a Vicente Huidobro desde Bruselas, con Plaza Mayor, con Santa Gudula, entre el herbario de la poesía francesa y flamenca, es otra cosa que verlo desde Chile, su patria antártica, aislada de todos los mundos por cordilleras y océanos. Para ustedes Huidobro es parte del follaje, del crecimiento. Para nosotros, chilenos, Huidobro es acercamiento, relación, viaje. Huidobro, como Rubén Darío antes, es un importador de tendencias, de construcciones, de fragancias compuestas en el fuego central de la Europa de la Primera Guerra Mundial. Apollinaire, Juan Gris y el cubismo, el Ballet Ruso, desatan una nueva rosa de los vientos y nuestro Huidobro es el primer americano que mira adónde va la flecha, siente crecer la rosa en sus propias manos. No digo en su corazón: Huidobro es un artesano, arquitecto del castillo en el aire, orfebre empeñado en la alquimia. Su mundo mágico tiene la insistencia y el movimiento de una repetición manual: su destreza es la del maravilloso malabarista: sus relámpagos son producidos por un ejercicio voltaico nunca inte-

rrumpido. Rubén Darío, sin dejar de ser un americano fundamental, un indio melancólico, nos abrió las puertas del gran modernismo: trajo a América la suave ceniza de Verlaine y alcanzó a enfrentarnos al coloquio de Laforgue y al aullido de Lautréamont. Vicente Huidobro se saturó de la elegancia cubista y alcanzó a divisar, dentro de su humanismo interplanetario, la cabellera surrealista que iba a flotar hasta ahora sobre el océano Atlántico, como las algas flotadoras (...). Parte considerable de esta voz, de este luminoso castillo levantado en nuestras soledades, es el canto creador, inventivo, juguetón y fantástico de Vicente Huidobro. Este juego sostenido, que como un surtidor al parecer inagotable alza en su torre de cristal un círculo de esplendor y de alegría, es la obra del poeta chileno que es hoy honrado por la antigua y nueva cultura de Bélgica en esta edición. Con placer y con honor he escrito estas palabras para festejar este acontecimiento, agradecerlo a los poetas belgas, y saludar la memoria de mi compañero desaparecido cuando se levanta, esta vez muy lejos de Chile, el resplandor de su poesía» (Pablo Neruda).

Noble y ejemplar final, que ahora, con seguridad a todos los chilenos, y más a los escritores, nos debe llenar de emoción y pureza.

Sobre el ensayo

¡Qué movedizo es el límite entre una y otra cosa; entre lo que es un «ensayo», por ejemplo, y lo que pareciéndosele no lo es! Una monografía sobre los ferrocarriles en Chile, v.gr., y un estudio acerca de la filosofía de Aristóteles, ¿en qué se parecen, en qué se diferencian? Se suscitó el problema en un reciente concurso literario. Y se premió, con justa razón, a Juan de Dios Vial Larraín, autor de *La filosofía de Aristóteles como Teología del Acto* (Ed. Universitaria). Pero ¿es un *ensayo*? Es *más que* un *ensayo y* también es ensayo. ¿Qué es un *ensayo*?

Pienso que sí se bautizó así al *ensayo* es porque algo o mucho tiene que ver con ensayar, tantear, probar. Diré, por tanto, en primera instancia, que, más que nada, el *ensayo* es un *intento* de coger, examinar y extraer el sentido y la esencia de algún tema o asunto. Esta modalidad es un rasgo importante. Pues no se trata de un texto en que el autor presuma asir, de una vez por todas y en totalidad, la verdad de algo. Todo lo contrario. El gran mérito de un *ensayo* reside en su «conjeturabilidad». Raro parecerá el aserto. Pero se demuestra enseguida su justeza viendo cómo el examen con pretensión de absoluta captación de una realidad rebasa, en cierto modo, los límites del *ensayo* y, por otra parte, es probable que carezca de muchas cualidades suyas: así, tal vez, la concepción física expuesta por Einstein en su primera (y en las siguientes) «teoría de la relatividad». Estudios de tanta altura y genialidad no poseen, por su naturaleza, ciertas características propias del *ensayo*. Por ejemplo: esa «vacilación», esa «inseguridad» del *ensayo*, que son rasgos cautivantes. El *ensayo* se mueve entre el apresar y el dejar escapar, entre el cercar y el capturar, entre el rozar y el tomar. El ensayo es como el amor: una cacería y un juego, una persecución y un arte. Es como si el principio masculino, el *yang* (chino), quisiera abatir por tierra al principio femenino (el *yin*), y en esta unión anhelante de ambos, de varón y mujer, de

cielo y tierra, consumar la síntesis. Pero el juego amoroso no termina allí, ya que los dos principios (*yang* y *yin*) se conjugan sin término, como el latido del Universo. Porque —y digámoslo de una vez— el *ensayo* tiene *eros*. Se toma y se deja, se obtiene y se pierde. Hay una bipolaridad incesante. Si el *ensayo* dejara demostradas exhaustivamente todas sus premisas, tal vez pasaría a ser algo rígido y, tal vez, muerto. Muerto para quienes desean vivir las aventuras inquietantes del pensamiento, aquella persecución con suspenso. El ensayo es la «novela de las ideas». Sus personajes no son de carne y hueso, son *ideas;* y he ahí también algo esencial del *ensayo*, por oposición a una monografía. A esta antes que nada, le interesan los hechos, los datos, la información. El *ensayo* versa sobre un tema, pero hurgando en su idea: y él mismo es idea y conjunto de ideas; además, es una seductora ficción, casi autónoma; así como es una estructura lingüística e intelectual: *un sistema cerrado.*

El argumento del *ensayo* lo componen las peripecias favorables y desfavorables de la búsqueda de la verdad; y el ideal es que no haya un *happy end.* El ideal es que abra la puerta a múltiples constataciones y refutaciones. El ideal es que mantenga aquel suspenso de que hablábamos. El ideal es que haya requiebro no casamiento. Una vez más: el *ensayo* tiene *eros.*

Los sabios antiguos, antes que surgieran los «filósofos», se decían «sabios», *poseedores* de la sabiduría. Modestamente, hubo uno —Sócrates— que solo se preciaba de *amar* a la sabiduría, jamás de poseerla. He aquí una semejanza bien estrecha: la del ensayo y la filosofía: ambos participando de ese incesante cortejar a la Verdad, que, por su esencia, no es susceptible de ser íntegramente poseída. Al ensayista como al filósofo, la Verdad más que entregársele, lo enamora, y es esa seducción, esquiva y condescendiente, la esencia del *ensayo* y la felicidad mayor que yo busco en la filosofía.

La mente en blanco

Aquellos que gustan, con fines «trascendentales», *poner la mente en blanco*, recomiendan encerrarse en una habitación sin muebles ni objeto alguno y, en posición de flor de loto, evitar todo pensamiento y esperar la «revelación». Dejando a un lado la supuesta revelación, yo aconsejo colocar, en el centro de la pieza, un huevo. Solo un huevo.

La «Canción del huevo y del infinito», de Huidobro, me ha enseñado algo:

En cada hora del día cae un huevo diferente
Cae un huevo de luz y una luz de huevo
un huevo blanco
un huevo azul
un huevo verde
un huevo rojo
un huevo alegre
un huevo triste
un huevo negro
un huevo huevo.

He llegado al silencio del *huevo* sin atributos salvo ser él mismo. El huevo, despojado de todo objetivo, ha logrado su pura mismidad. Y nosotros caemos a un vacío en blanco y a un blanco en vacío. Es el milagro del *huevo huevo.*

Otro modo del tema. Repitamos cualquier palabra, diez, 100, 300 veces... Nube, nube, nube, nube, nube... ¡Ha perdido todo significado! Y es que el lenguaje no es solo una o más palabras. Es un sistema de signos interrelacionados: afinidades, oposiciones, valores. Una palabra sola no dice nada, no la reconocemos.

Me ha ocurrido, a veces, tal vez por cansancio mental, un fenómeno raro y desagradable. Comienzo a leer. Por ejemplo, una frase simple: *De modo que si no se prescinde de la atención que uno presta a…*, etc. y no entiendo. Me incomodo, me sobresalto. Empiezo a retroceder dentro de la frase, intentando desentrañar el sentido de cada palabra; así, de final a comienzo: «presta a»... «la atención»... «que si no se prescinde»... «de modo que». Y repito: «De modo que». Las emprendo aisladamente con esta locución adverbial: *de modo que.* Imposible arrancarle significación; tampoco se la extraigo a «De», a «modo», a «que».

Abro un libro del Dr. Armando Roa y me hallo con que un paciente confiesa dificultades semejantes. No reconoce las palabras, le parecen «duras», no las puede penetrar. Lo mismo que a veces me sucede a mí. Siento «duras» las palabras, como cerradas, como sin interior. Moraleja: ¡No hay que leer palabra por palabra! ¡Ni por nada clavarse en una sola! Nos arrojará a la demencia. «Si se va al fondo —escribió Valéry—, no existe ni una sola palabra capaz de ser entendida». Y añadía: «Quien se apresura, ese ha comprendido» (citado por Sartre en *La Imaginación*).

En el libro *Ayer,* de Juan Emar, al fracasar el autor en la captación de la realidad de un «gordo» sentado junto a él en una sala de espera, y después de análisis tras análisis, llega a igual conclusión: «¡Barriga y barrigón! Estáis allí hechos realidad porque *no me fijo* en vosotros, porque os rozo nada más. Como que os palpe para cogeros, os desvanecéis» (...). «Si quiero que todas las cosas, y sobre todo los gordos, me sean concretas, no me queda otro remedio que seguir siempre distraído, recibiendo vagas percepciones de un lado y otro».

Una cosa sola, un tornillo desprendido de su máquina, un huevo solo, una palabra sola, son como *la nada.* El mismo Juan Emar, a pocas líneas de las transcritas, escribe: «Del hecho que, al querer hacerlo» (observarlo, delimitarlo, saberlo), «el barrigón se me diluye, pierde sus contornos junto con hacérseme hermético, y me sumerge en el mismo estupor que hace tiempo me sumió, una tarde distraída, al mirar y darme cuenta que allí estaba, *fijo, inmóvil, solo,* un interruptor eléctrico pegado a la pared». Y cuando Juan Emar quiso cerciorarse de su realidad, el interruptor se le aisló del mundo y, por breves instantes, «no comprendí más nada de esta vida ni de la otra». ¡Nada! Quedó estupefacto. Atónito. *¡El cero mental!*

Boca de gin

A la edad de 17 años, en la época en que contábamos con esa juventud y con el idealismo que algunos adolescentes ponían en sus virtudes, manejábamos lo que llamamos *eros* en el filo de una orilla que deslindaba con la vida, por una parte, y con un placer que emanaba de la castidad, por otra. Pronto, sin embargo, se rompió aquel mundo, y a los 18 ya éramos muy distintos.

El amor no se nos había dado, antes de los 17, sino como breves instantes inasibles y privilegiados, en el umbral del juego erótico. Cuando quise tocarlo, se hizo niebla.

Una noche conocí a una muchacha. Tenía la mirada de la pureza, de la impaciencia, de la juventud. El adolescente de que hablo era yo, aquel yo de entonces, que frecuentaba los sacramentos y, en ese día, acababa de confesarse para comulgar al siguiente. Con ella y otro amigo, partimos en automóvil. Era el frío, frío septiembre. La noche glacial sostenía una luna helada, la luna olor a gin, olor a boca fresca, a fruta en el ramaje. Era impaciente y apasionada, era bella. Y habíamos bebido gin. El frío íntimo de ese alcohol nervioso me trasminaba las manos. Ella nos miraba, a los dos amigos, confiada y asombrada; no sé de qué. La atmósfera parecía algo que podía trizarse en cualquier momento: esa era la sensación en que sentíamos estar, y al quebrarse ocurrirían otras palabras, otras cosas. Era un límite de edad cristalizado en un momento de fugacidad trascendente. No sé por qué se me ocurrió recitarle unos versos del «Infierno» que yo tenía a medio escribir. Ya habíamos bajado del automóvil y nos hallábamos en una especie de invernadero, cercano a los faldeos de la cordillera. Como una joven musa en busca de Apolo, se levantó de su asiento hacia un rincón de la cabaña, y con indignada turbación me interpeló: «¿Qué han hecho esos infelices para que así los condenes?». Cuando el personaje central del poema les pregunta eso

mismo, ellos, anonadados, absortos en un dolor que no comprenden, nada pueden recordar. ¡Recordar sus pecados, ah, eso sería un consuelo!

Ved a los condenados lo tristes que quedaron.
Tan miserables como son, ellos también necesitan
De un pequeñito sitio para vivir.
Solo el fuego del ser los está devorando
Mas la luz del estar allí no alumbra (...)
Ved a los pobrecitos
Que sufren y no están.
Queriendo arrepentirse y no pudiendo
Ni sus pecados recordar! (...)
Vedlos, pegados unos a otros como dibujos.
Entonces tan soberbios y ahora tan menguados.
¡Oídlos! ¡Qué son ahora!
(Instrumentos de percusión en ritmo monótono)
¡¡Cuchicheos!! (...)
Nunca creí que en una llama hubiera
Tantas imágenes arrojando una sombra.

Y así, en masa informe, agolpados como una ola de ciénaga, mezclados, líquidos, indiferenciados, cada condenado intenta recomponer su rostro, aunque fuese su rostro pecador; pero mientras más pechan, mayor es la confusión, mayor el caos, más imposible el recuerdo. Sus pecados, olvidados, pero no perdonados; perdidos, pero no redimidos.

A nadie puedo distinguir.
En un tumulto de agua ciega
Mudos conjuntos invisibles
Chapotean:
Y cada onda trae de ellos solo espesura indiferente,
Y Rabiosa, ardiente, pero rostros líquidos,
En donde cuando un rasgo puede comenzar a insinuarse
Vienen los otros y pechando en la ciénaga
Todo se deshacía.

Retiré la mirada, porque mi propio llanto aún más los anegaba
Y así les impedía decirme lo que quieren.

Comprendí su terrible condena,
Y comprendí que comprendiéndola, mi dolor la acrecía.
¡Qué puede mi piedad sino agravar su estado!
Mis lágrimas cayendo, aún más las confundía.
No llores tú por ellos, porque si lloras haces
Como el amor del Padre, que al llorar los castiga!

Así se explica, aclaré a la muchacha, que el amor —en este único caso—, en vez de mitigar el sufrimiento,

coopera a la sentencia
Y agudiza la pena.

Ella nuevamente se levantó, decidida a dar unos pasos, como si fuera a romper la situación desdichada. Protestó, con sus ojos azules. En el mágico invernadero, todavía bebimos más gin. Salimos. Un breve instante, ya otra vez en el auto, instante que traté de prolongar sin violar el límite, tomé su mano húmeda de ginebra. El automóvil corría velozmente bajo la luna de ginebra. Por un momento muy breve, alcancé a disfrutar de su mano, de su piel, de su cuello, sin herir mi alma por ningún deseo físico. Dilaté el momento, queriendo gozar todavía del contacto puro, libre e inocente, como me imagino que podía hacerlo el primer hombre. Me enamoré entonces de ese objeto de mi amor que mi amor manchaba. Luego caí: deseé, sufrí. Identifiqué a aquella joven con el objeto puro, con ese Mozart bellísimo al que yo no podría acceder sin desvirtuarlo y hollarlo: la Belleza objetiva, inasible, sobrehumana. «¡Oh pureza, pureza!», escribió una vez Rimbaud.

La palabra, morada del ser

No me ocuparé esta vez con el *Cratilo, o la exactitud de las palabras,* de Platón, ya que una vez leído, hace muy poco, quedé descontento por su forma tan desorganizada, confirmé algunas de mis ideas en ciertos pasajes de varios parlamentos de Sócrates, y, en suma, haciendo un balance, me pareció muy proclive a desechar el criterio que yo reflexioné, como pude (y sin conocer *Cratilo*), y que asigna a las palabras un parecido natural con las cosas o acciones que nombran: tendencia esta que era tesis fundamental de Heráclito. En el diálogo de Platón, el personaje llamado Cratilo, igual que el título de la obra, opone a los argumentos antiheraclitianos de Sócrates la idea de que las palabras, *todas* las palabras existentes, tienen una relación natural y exacta con aquello que nombran. A mí no me parece; hay muchísimas palabras que se ajustan cabalmente, de modo exacto, a sus significados; pero otras, menos.

Por su parte, Sócrates también coincide conmigo (lo digo así y no de esta otra manera: «Yo coincido con Sócrates», por la simple razón de que mis reflexiones partieron y se desarrollaron a raíz de mi reacción contra el criterio de Saussure, que estima «arbitrarias» las palabras respecto a su significado, y porque yo he venido a leer el diálogo platónico apenas hace unos meses). Coincide Sócrates con mi criterio de que las palabras se parecen a sus significados en cierto pasaje en el que adopta provisoriamente la tesis heraclitiana. Pero, más adelante, cambia de opinión y vira en redondo, para, al final, desahuciar completamente la tesis y endilgar por otro camino; a saber: no podemos conocer la esencia de las cosas partiendo de las palabras, sino comparándolas (las cosas) entre sí, con marginación absoluta de los nombres que tengan. Finalmente, esboza Platón su Teoría de las Ideas y termina el diálogo.

Donde Sócrates coincide con nosotros no es cuando nos aplasta con esa retahíla erudita y abundosa sobre los nombres de los dioses, sus

etimologías y demás implicaciones; no, eso es una majadería; apta, sí, «para calentar» su pensamiento; pero lo cierto es que coge el tema del diálogo por uno y otro lado y a veces deja sus argumentos sin respaldo, saltando a otras consideraciones, distintas o francamente contrarias.

Cuando acierta, a mi modo de ver, es en el pasaje en que decide examinar los «elementos» de ciertas palabras: sílabas y letras, aportando buenos casos en que, por ejemplo, algo que es duro y fuerte lleva por nombre una palabra con la letra *ro,* que también es ruda y robusta, o algo que es flexible y deslizante, tiene una y más letras *lambda* en su nombre. Y así continua con muchos vocablos. Modestamente, esto lo habíamos dicho aquí, en estas columnas, sin haber leído el *Cratilo;* y, por lo demás, los poetas *lo hacen,* efectivamente, en sus mejores poemas; los simbolistas franceses son excelentes modelos en este asunto. Baste solo recordar el Soneto *Las vocales,* de Rimbaud, inspirado por sí mismo o siguiendo la célebre fórmula del poema *Correspondances,* de Baudelaire. Un uruguayo, Julio Herrera y Reissig, de la promoción de Rubén Darío, escribió un *Poema en U,* del que transcribo de memoria unos versos:

Úrsula punza la boyuna yunta.
La lujuria perfuma con su fruta.

Ya Rimbaud había asignado colores a las vocales.

Ahora, hojeando el libro, por aparecer, del Dr. Armando Roa, *Enfermedades mentales. Psicología y clínica,* que publica la Editorial Universitaria, encuentro conmovedoras confirmaciones de mi posición. De más está elogiar la autoridad de todas las fundamentaciones de Armando Roa, sus citas de tanta preponderancia, y su propia autoridad de psiquiatra, filósofo y antropólogo.

Del capítulo de su libro en que trata de la *Psicopatología del lenguaje,* extraigo fragmentos elocuentes y sabios. (Para mí, con estos párrafos daré por terminadas mis reflexiones sobre la cuestión de «la exactitud» de las palabras). En Roa leemos: «(...) El lenguaje no es por cierto una suma de signos convencionales, sino un proceso unitario que surge simultáneamente con el pensamiento y en el cual este va encontrando su medida (...) El lenguaje es este discernir ideas de objetos o actos, sustantivos y verbos, referirlas a ideas más generales, compararlas entre sí; es

precisamente porque esas ideas se han rodeado de un límite adecuado el que puedan envolverse en un *signo*». (*Signo,* aquí, es *signo lingüístico*: lo que nombra a un *significado*)... «El *lenguaje ‹interno›*, o primordial, son las ideas delimitadas entre sí; el *lenguaje externo* son esas mismas ideas concretadas directamente en un *signo* auditivo, visual, etc. (...) Entre la palabra precisa que designa un objeto y el lenguaje primordial (interno) del que deriva, hay una relación íntima (...) Las palabras no son signos convencionales sino exigencias particulares de cada lenguaje en virtud del poder evocador de la naturaleza verdadera de las cosas, más propio de tal ritmo y tal estructura fonética que de cualesquier otras; entre el *signo* y el objeto hay un enlace casi absoluto». Finalmente, por nuestra parte, la cita que Roa hace de Heidegger: «El ser debe decir su palabra, porque la palabra es la morada del ser».

Cuáles sentidos para el arte

¿Con cuál de nuestros sentidos apreciamos una escultura? Corrientemente lo hacemos con la vista. En una exposición de Lily Garafulic, hace muchos años, tuve la intuición de acercarme a sus esculturas y, cerrando los ojos, me puse a tocarlas y rodearlas con manos y brazos. Personas del público pensaron que yo bromeaba, no sospechando siquiera mi acción. Entonces yo no barajaba problemas teóricos sobre el arte; fue espontáneo el querer aprehender *un cuerpo bello en el espacio* con otro sentido que la vista.

Me he acordado de aquello al hojear, por estas últimas semanas, escritos de Hegel (fuera de un diálogo de Platón, poco conocido y de oscilante valor, *Hipias Mayor*), en los que, coincidentemente, el filósofo griego y el alemán estiman aptos para percibir un objeto bello o artístico solamente a la vista y al oído; a los que llama Hegel «sentidos sublimados». ¿Y por qué no el tacto, el olfato, el gusto? Porque estos *desean* los objetos para *consumirlos,* ya sea materialmente (como quien come un alimento), ya sea en cuanto el *deseo* valoriza al objeto bello en razón única de su *necesidad de* él, desestimando el valor objetivo e independiente de la obra de arte, cuya naturaleza no está determinada por nuestros sentidos ni nuestra subjetividad.

¿Acaso la vista aprecia mejor que el cuerpo viviente mismo de un hombre las proporciones y la belleza de «un cuerpo *artístico* en el espacio», como lo es una escultura, cualquiera sea su forma o estilo?

En mi artículo de hace dos semanas me referí al intelecto como facultad a la que apunta (fuera de otros dos planos) una obra de arte o algo bello de la naturaleza. Tal vez yo debiera haber escrito, en vez de «intelecto», el término (que es de Kant) «entendimiento intuitivo». Habría sido más propio, ya que yo mencionaba como valores estéticos que apuntan al entendimiento ciertas relaciones matemáticas, tal como «la

sección áurea». Escribí tan esquemáticamente, que cualquiera podría imaginar que yo exigía para poder apreciar la belleza de esa, o de otra, «proporción geométrica», poco menos que la necesidad de medir y calcular. Cualquiera puede apreciar correctamente la belleza de algo sin necesidad de verificar magnitudes.

La intuición *sabe,* pero sin valerse de cálculos ni razonamientos. Las proporciones de una escultura —repito— pueden percibirse y disfrutarse mediante la aprehensión por parte de nuestros brazos, manos, tacto, etcétera, sin perjuicio del ejercicio de la vista. ¿En qué pierde la escultura su objetividad por la intervención de un sentido (el tacto) y su correspondiente sensibilidad? En todo caso está bien que Hegel, hablando del objeto de arte, considere la *sensibilidad,* y aclare que no es una «sensibilidad abstracta», la *idealidad de lo sensible.* Yo creo que tal idealidad también rige para los sentidos que no son la vista y el oído.

Hay, aunque rudimentariamente, objetos de arte para el tacto. Los futuristas (Marinetti, exactamente) inventaron «sonidos discretos» —nos cuenta Stravinski—, «para ser asociados con objetos»... Como se ve, todavía queda un campo por explorar: el arte para el tacto.

Ritos particulares

No hay persona que carezca, en su vida diaria o en la más íntima, de ciertos ritos que practica, por ejemplo, al irse a acostar. Freud nos cuenta de unos, muy complicados, que una paciente suya realizaba noche tras noche. Los rituales a veces se reducen a palabras. Y cuando uno se entrega al vértigo de los recuerdos de infancia, vuelven viejas palabras, enigmáticas, atractivas, envueltas en una atmósfera indescriptiblemente hermosa, cuyo contexto episódico no siempre se encuentra dócil a la memoria.

En mi niñez, dentro de mi familia, se mueven todavía las figuras que polarizan el mundo de las imágenes. El papá, el hermano mayor, la mamá, la abuela. De mi padre proceden muchas imágenes; algunas las atribuyo al círculo suyo, que irradiaba un ámbito muy amplio. El que le seguía en importancia era el de mi mamá. Luego el de la abuela, más vago y menos imperioso.

Mi papá montaba dos caballos, uno overo y una yegua tordilla. Del primero solo recuerdo su nombre, muy certero: «El Poroto». La yegua era llamada «Nieves». Con la huasca con que azuzaba a los animales solía propinarme «una *zalagarda* de azotes»; también asocio su huasca —y esto no tiene fácil explicación— a una especie de estribillo o fórmula para dar las cartas:

> Aunque leresque, leresque, leresque,
> túmbaitía, túmbaitá

(copio esas extrañas palabras doblemente acentuadas, porque así eran). ¿A qué acompañaban ellas? Solamente esbozo *la figura de un cazador*.

En cambio, es mi hermano mayor (que me llevaba 13 años de edad) el que aparece en mí recuerdo junto a esta fórmula, ritual también según me parece, de algún juego de naipes. Son palabras rápidas y vibrátiles:

Una dos y tres,
El palacio del inglés,
El inglés sacó su espada
Y mató al 43.

Así está íntegra. La de mi papá ha sido sin duda cercenada por mi mala memoria.

Ya de grande, yo oía a poetas y pintores, que, estando en el bar, brindaban por una u otra cosa. Del círculo de los pintores Israel Roa y de Isaías Cabezón y del poeta Julio Barrenechea, me acuerdo de una esotérica fórmula. El primero levantaba la copa y exhortaba: «Es el jabalí cornúpeto». Enseguida otro tomaba la palabra y continuaba: «El gran jacometrezo de Sumatra». Y la fórmula era consumada decisivamente por un tercer bebedor: «El occipucio de Jamaica...».

Mi mamá se reencuentra conmigo en el sueño. Despierto sobresaltado y la recuerdo, en mis continuas enfermedades, sentada al borde de mi cama y arrebujándome del frío para que yo no me moviera en la fiebre, y me decía al oído: «Dormid, dormid, pasajeros» (se entendía que ella y yo íbamos en tren, así era el pacto). Yo me abrigaba más dentro de las sábanas, pues los escalofríos arreciaban. Ella continuaba: «Cerrad, cerrad ventanillas»... Misteriosamente concluía así: «¡La estación de los hielos!».

Tan afortunada era su fórmula, que yo, al cabo de los días, me reponía de la influenza y de las agotadoras cataplasmas de linaza, si la enfermedad había sido mediana, y de mostaza, si la dolencia era mayor. Esos «versos» (su forma rítmica me dice que son versos) pasarán a la posteridad, pues un amigo poeta, poco mayor que yo, los incorporó a un libro suyo.

Cosas de Freud

Después de haber leído, aunque en parte, los escritos de Freud, la verdad es que uno no puede mucho extrañarse de este pícaro mundo. Porque si un psiquiatra se imagina tantas cosas de la gente, lo normal es que, después de conocerlo un poco más, tenemos el derecho de imaginarnos muchas cosas nosotros de él.

Ya el célebre «complejo de Edipo» es un mito que supera a las más tortuosas mentes de los más intrincados personajes de «novela *negra*» (surrealistas o de cualquier siglo o tendencia): El niñito se enamora, a los 18 meses, de la mamá, pero la presencia del padre se lo impide. Él quiere, inconscientemente, matar al papá. Como este es más fuerte, reprime su amor a la madre y pasa a «enamorarse» del «monstruo», es decir, del papá que le prohibía su amistad con ella y que se transforma en el gran inquisidor y verdugo que lo amenaza con mutilarlo si el niño se permite cualquier fantasía instintiva con la señora. En consecuencia, la creatura opta por el papá, se hace su admirador y su imitador; se introyecta su autoridad prohibitiva, etc., y continúa viviendo, reprimido por el *Super Ego.* Y así las cosas de Freud.

He consultado, en veces, a psicoanalistas. Mi recuerdo más gracioso es lo que en la última sesión me dijo el psiquiatra, como coronando la terapia: «¡Yo soy su mamá!».

Ahora, en un libro de Julián Marías me encuentro con algo inefable. Es lo que Freud le dice a Thomas Mann, después de leer *José en Egipto,* del novelista alemán. Le escribe una carta extraordinaria. Se refiere a Napoleón, para quien, según Freud, la historia de José (de la Biblia) constituyó un prototipo mítico y determinó su destino. Como José, Napoleón también tenía muchos hermanos, y resulta que el mayor «se llamaba José».

Freud escribe «La tradición corsa (Napoleón era corso) preserva los privilegios del primogénito (...) Convirtiendo al hermano mayor en

el *rival natural* hacia el que los segundos (Napoleón era el hermano que seguía de José) sienten «una hostilidad profunda, elemental e insondable (...) Eliminar a José, usurpar su puesto, convertirse en José mismo, debe de haber sido la emoción dominante de Napoleón durante su niñez (...) Precisamente, estos exagerados impulsos infantiles tienden a caer en el extremo contrapuesto, convirtiendo al odiado rival en amado (...) Sabemos que Napoleón, después, amó particularmente a su hermano mayor». Y aquí viene algo extremo: «Así, el odio original había sido compensado con exceso, pero la primitiva agresión liberada esperaba su oportunidad para ser *transferida* a otros sujetos. Centenares de miles de individuos desconocidos tuvieron que pagar el hecho de que este pequeño tirano perdonara a su primer enemigo». En otro nivel, Napoleón estaba muy ligado afectivamente a su madre y tenía la obsesión de reemplazar al padre. Pero este murió joven. *Por tanto*: se casó con Josefina (que era viuda), y de ese modo transfirió parte del tierno amor que experimentaba hacia su hermano primogénito. «Se decidió a casarse con *Josefina* por llamarse así».

En fin, para que no falte nada, Napoleón se dirigió a Egipto para identificarse con José, el de la historia bíblica. (Las palabras tienen en Freud y en el inconsciente humano un gran papel). Después repudia a Josefina, por consideraciones prácticas. Es el comienzo de su declinación. *Por tanto,* y como autopunición, *prepara mal* su campaña contra Rusia: y pierde.

¿Qué habría ocurrido si Napoleón hubiera sido el mayor y José el segundón?... Necesitaría de otra fábula y tal vez Freud la habría acomodado de otra manera o Napoleón no habría sido ni se habría creído Napoleón, como se creen muchos que no se creen ni siquiera José.

Las más bellas palabras de la lengua castellana[4]

«Les envío las diez palabras más bellas de la lengua castellana. Quedarían fuera centenares tanto o más hermosas que estas. Me reduje a mi memoria, y así, aisladamente de sus posibles contextos semánticos, solo concurrieron sustantivos» (Eduardo Anguita).

cornamusa	astrolabio
bóveda	aledaños
aprisco	alberca
aljibe	brocal
zagal	volantín (chilenismo)

4. A propósito de una encuesta de *El Mercurio*.

El tiempo psicológico I

Nuestro idioma —como les ocurre a todas las lenguas— tiene a veces vocablos que no hallaríamos en idioma alguno; pero, por el contrario, en ciertos matices de nombres o verbos, presenta vacíos que exasperan. El verbo *esperar* tiene una acepción muy clara; aunque en cierto pliegue suyo insinúa algo, pero de modo insuficiente; y no podría ser de otra manera, ya que tenemos otro verbo: *esperanzar*. Solo que este ofrece una desventaja: ateniéndonos al diccionario, expresa únicamente la acción de alentar y animar a otros, no a sí mismo. Si yo digo: «Espero la hora de almorzar», no incluyo explícitamente nada más que el hecho físico de dejar que pase el tiempo hasta que llegue esa hora. Para darle un contenido de intención apuntada al futuro, uno puede expresar, por ejemplo: «Espero que resulte este negocio». Aquí entra, de rondón, el sentido del verbo *esperanzar*. ¿Por qué no poder usarlo tal cual? ¿Decir: «*Esperanzo* que resulte ese negocio»?

Esperar con esperanza (*esperanzar*) es suponer con gran porción de certidumbre y querer con ansia irradiante que algo futuro ocurrirá, y que ese algo será magnífico. Favorable. Bello. Feliz. El que espera con esperanza vive a la vez en el presente y en el futuro. Quien espera *tiene futuro*. Estamos hablando, prácticamente, no del simple esperar, sino de lo que deberíamos nombrar con la palabra *esperanzar*. Aquellos que *esperanzan* —decimos— *tienen futuro*. ¡Y no solo futuro, sino presente. Más grande y más fértil!

Pero los que simplemente *esperan* (y no anhelan) yacen en un presente escaso de magnitud, y al no proyectar su deseo, se convierten en un objeto, pasivo y fatalmente inmóvil dentro de un vacío; como esos gordos, o flacos, o esas viejas o jóvenes, que *esperan* en la antesala de un abogado o de un funcionario cualquiera.

No solo el esperar con anhelo algo feliz ensancha el presente, integrando en este un trozo de futuro; existe un contenido afectivo que es

como el revés negro de la esperanza y que, sin embargo, también vierte al sujeto más allá de la reducida plataforma del ahora: y es la expectación temerosa. Pero lo que añade es un futuro cuajado de amenazas. Los psiquiatras llaman ese esperar «expectación ansiosa» o, más técnicamente todavía: «timopatía ansiosa». Esta es ya una alteración sintomática de ciertas neurosis.

Es curioso como tratan el *presente* la mayor parte de los hombres; y no solo los seres comunes y corrientes lo hacemos así en nuestra intuición cotidiana; también los pensadores —partiendo, me parece, de una lógica matemática— definen *el presente* como un filo tan exiguo que se reduce a un puro *límite entre pasado y futuro.*

Si para la física y otras ciencias la abstracción matemática es valiosísima, para el tratamiento de nuestra existencia como duración resulta inadecuada y nociva. Pregunto: ¿por qué, de pensamiento y de hecho, se ha llegado a sentir *que el presente* es un filo exiguo, sin dimensión, un mero límite? ¿Qué ocurre, entonces? Digámoslo claramente: cercenamos la amplitud que los seres humanos debemos tener, y crear, para una conciencia del presente; esto es, para un tiempo grande en su magnitud y lleno de sentido. No es posible reducir *el presente* a un *instante.* Haciéndolo así, los instantes son infinitos y resulta la horrorosa desgracia de que efectivamente se nos escapan, y nuestra existencia transcurre entre un pasado que ya pasó, un futuro que todavía no es, y un presente que es puro hiato: un punto.

El tiempo psicológico II

En nuestro artículo de hace dos semanas, decíamos que es curioso que muchos pensadores eminentes, en su operación de captar el movimiento del tiempo lo más ceñidamente posible, hayan abstraído el *presente,* como algo muy exiguo, como solamente un límite entre pasado y futuro, como sin duración o con una muy insignificante. Así Bergson: «En el instante mismo en que brota, el presente se desdobla —en todo momento (!)— en dos chorros simétricos, de los cuales uno recae en el pasado, mientras el otro se lanza hacia el porvenir». Decididamente, el filósofo francés reduce el presente a una duración mínima, la justa para brotar y convertirse en otras cosas que no son el *presente*; esas dos vertientes que él llama «pasado» y «futuro». Carecemos, pues, de presente: es solo un *instante.* ¿Cuál es el *ahora*? ¿Cuántos *ahora* instantáneos y sin tiempo vivimos en un día, en un año, en todo nuestro transcurrir incesante? Decimos, por ejemplo: «Hoy»; lo decimos ayer; lo decimos hoy; lo decimos mañana. ¿Cuál es el *hoy* realmente válido? El poeta se ha hecho la pregunta y continúa así;

> ¿Eres tú, eres tú? susurra la hoja que cae.
> ¡O todos o ninguno!
> Responde, antes que toque tierra!
> (*Venus en el pudridero*).

Sabemos la respuesta que daría Bergson. En su ensayo «Le Souvenir du Présent» ya había escrito que la percepción, junto con irse formando, perfila *simultáneamente* «su recuerdo» que le corresponde.

Algunas filosofías de India buscan captar el presente, el *instante* en su profundidad, y hacer de él el único «tiempo» válido, descartando, en lo posible, el pasado y el futuro. El *hatha yoga,* por ejemplo, aconseja al

devoto que durante la práctica de ciertos ejercicios evite tanto el deseo como la aprensión: «Ni deseo ni temor». Otra norma es concluyente en su exigencia: *Be here now.*

Estamos lejos de querer congelar el tiempo de esa o de otra manera. También Fausto quiso retener el instante fugaz. «¡Detente! ¡Eres tan bello!»... Admiramos su petición de éxtasis. Elogiamos estéticamente aquel ingenioso juego de agua bergsoniano. Pero estimamos que la persecución, a la manera de esquema matemático del presente, lleva, como la extravagante carrera entre Aquiles y la tortuga, ideada por Zenón, a abstraer del movimiento todo elemento temporal. No dudo que es tentadora la conquista de la «eternidad» concebida como una ausencia de tiempo. Tal vez ocurra solo en los éxtasis místicos.

Hay que encontrarse con San Agustín para hallar lo más extremo: «El Tiempo sale del porvenir, que no existe; penetra en el presente, que no tiene duración; y desaparece en el pasado, que ha dejado de existir». Vemos que el santo aniquila el tiempo intramundano como una serie de negatividades y lo perfora con el relámpago vertiginoso del Tiempo divino que las atraviesa. La existencia humana y de nuestro mundo serían «inexistencias», y, además, no tendrían de por sí movimiento ni duración. ¿Entonces? Interpreto a mi manera: el Tiempo divino con su velosísima acción, da a nuestro mundo, por contraste, la ilusión de movimiento. Gracias a este Tiempo, que «sale... penetra... desaparece», y que no es propiamente nuestro tiempo, nos sucede lo que a un poste, una casa o cualquier otra cosa fijada en el suelo, que *parecen* tener movimiento cuando los observamos desde un vehículo en marcha. Nuestro tiempo, pues, sería delegado, indirecto, relativo al movimiento del Tiempo absoluto. San Agustín no sugiere esta interpretación (no sé dónde encontrar el contexto de su fórmula), pero creo que él no se habría quedado conforme con negar toda duración a nuestro mundo humano, pues habría condenado al cristiano a una subsecuente inactividad, en todo terreno y en el de las relaciones del hombre con Dios. Termino estas líneas recordando que en su *Ciudad de Dios*, él exhorta a no angustiarse con el envejecimiento y el perecer de uno y de todo: «Cristo te rejuvenece (...) No temas. Tu juventud será resucitada como la del águila».

Nunca es el mismo río

Para Heráclito todo está en perpetuo movimiento. «Uno no se baña jamás dos veces en un mismo río». El elemento agua ha servido tradicionalmente para ejemplificar todo fluir del mundo y, desde luego, de la vida humana. Jorge Manrique lo expresó con genialidad sencillísima: «Nuestras vidas son los ríos / Que van a dar a la mar (...)» Como esquemas, ambos nos dan a entender que el tiempo es unidimensional y corre en una sola dirección. Dentro de «lo psicológico», tengo razones para discutirlo. En este plano, la subjetividad de la conciencia y del ánimo tiene un papel preponderante. El «parecerle» a uno que siente más dimensiones en nuestro tiempo habitual basta ya para afirmar; sí, las hay. (Y aun saliéndose del tiempo psicológico, penetrando en «el tiempo de los relojes y los calendarios», puedo mostrar cómo un mismo trecho de años no se puede formular como una sola recta unidireccional. Pregunto: Diez niños juntos, cada uno de diez años, ¿suman cien años?... No. Hay, en este ejemplo, diez tiempos distintos, imposible de continuarse y sumarse en un solo tiempo; son diez tiempos personales, absolutamente irreductibles a otros tiempos particulares. Por decirlo así, cada tiempo va adscrito a cada niño; ocurre, por analogía, pero no es lo mismo, lo que en física, en que cada tiempo está unido a cada lugar en el espacio).

Volvamos al tiempo psicológico. Sin referirnos, esta vez, al hombre que *sabe* «manejar» su tiempo (exterior e interior) y que vive un presente con longitud, anchura y altura (futuro, pasado y presente), gracias a que dirige su íntegra actividad actual a realizar metas de largo plazo, que van cumpliendo en todo instante un «proyecto» configurador de toda su persona, y por lo cual el *futuro* entra de lleno a estar presente en el *presente* y, además, porque el *pasado* también está incrementándose a la vista y obrando y formando un solo gran tiempo «estereométrico»... Sin referirnos a esos casos de hombres «en quienes ha irrumpido el espíritu», también el

individuo corriente vive, de hecho, un tiempo pluridimensional. Casi nunca hay en la conciencia un presente «puro». Siempre, a cada momento, lo *actual* está siendo enriquecido por recuerdos; siempre, también, penetran en el presente trozos de futuro: qué haré esta noche, debo contestar mañana la carta de mi hija, etc. Todos vivimos una *trama* de presente y pasado y futuro, y, como tal, ya no es nuestro tiempo una simple línea recta, en la que vamos lanzados hacia un final de completa extinción. Nuestra existencia psicológica es una superficie y, en muchas ocasiones o períodos de la vida, es un volumen. Si en ciertos aspectos nuestra existencia se parece a la música, en la que unas notas y acordes deben morir para dar paso a otros acordes y compases, y así configurar la «melodía vital» entera, en otra disposición de ánimo y de conciencia podemos encarar nuestra duración no ya como una música que existe en razón de sus muchas muertes ínsitas, sino como la construcción de sólidos en el espacio: esculturas, macizos arquitectónicos, donde el elemento tiempo, el desgaste, la movilidad del objeto mismo *no parecen* ejercer su acción corrosiva. Ejecutemos la «melodía vital» a la manera de un *arte en el espacio.* ¿No se acuerda algún lector de un artículo que publiqué aquí sobre Beethoven, interpretado por Arrau y por Backhaus? Yo hablaba de la Sonata «Waldstein»: dos mundos diferentes, dos cosmovisiones antagónicas según cual fuera la mano y el alma ejecutante. Arrau toca como romántico. Se entrega a la música con el ímpetu de un amante desesperado, arrebatado por la pasión que todo lo consume, quedando el intérprete finalmente exhausto, la música extinguida, la sonata *consumida.* Ni restos de amante ni amada. Ni hombre ni partitura. Es un juego mortal, a fuerza de pasión; un juego trágico en el tiempo y un fuego que enciende y quema a los amantes y al mundo. Mi amigo Enrique Bunster, sin conocer mi criterio, lo intuyó profundamente: «Arrau —escribió—, en su abrazo mortal con el piano»...

Pero a mí Backhaus me impresiona de otro modo. ¿Qué misterio hace que su interpretación, en vez de devorar el tiempo y la substancia musical, erija sus macizos esculturales, uno aquí, otro allá, otros y otros, hasta instaurar, de modo firme y «eterno», todo un parque de estatuaria grandiosa? Al fin de la sonata, todo está cumplido; no consumido, *consumado.* Todo está aquí presente. «Inmóvil, glorioso y para siempre».

Explicación de un poema

Hay críticos, como es el caso del español José Olivio Jiménez, que estiman que en la poesía hispanoamericana, hacia 1940, la llamada «Vanguardia», formada por autores nacidos antes de 1910, dio paso a una nueva tendencia, la que él bautiza como «la posvanguardia», que «intenta, como objetivo principal la penetración de la realidad» por medio de la poesía y su expresión. En numerosas ocasiones he preconizado —sin querer imponer mi punto de vista a los demás— una poesía que fuera un instrumento «cognoscitivo», lo que algunos llaman (el adjetivo ahora me molesta) «poesía metafísica». Ahora la llamo, simplemente, «poesía intelectual», vale decir, aquella que es motivada o arrastra con su énfasis lírico un conjunto de ideas extraídas de cualquier filón: desde la filosofía a la magia, la religión o las concepciones de la física. En 1952 Teófilo Cid, a raíz de la aparición de mi libro *Anguita /Cinco Poemas/,* escribió: «Siempre la poesía se ha vitalizado con esta clase de ingredientes extrapoéticos». Hablar de mí mismo no me es grato. Solamente voy a citar un ejemplo, tomado de «El Poliedro y el Mar». Explicaré un par de versos.

El «argumento» central de esa composición es que el mundo, la realidad que percibimos y con la que nos la habemos, es solo un proyecto de realidad. Tenemos (como en la geometría) solo una especie de esquema esencial de la realidad, pues esta, como todo lo terreno, es solo una *idea.* Se dan conjunciones de cualidades, pero nunca la fusión o la combinación sintética de ellas. Partí diciendo: «Me ha sido dado un poliedro frente al mar (...) una compacta reunión de lejanías». Se desarrollan las clásicas definiciones de línea, superficie, volumen, como categorías *ideales,* ya que un punto, por ejemplo, no tiene dimensiones; una línea tiene una sola dimensión; una superficie tiene dos dimensiones. Pero, en la realidad existente, no hay, en el mundo material entero, ni una línea tal como se la define en geometría, ya que aun el dibujo más

fino no podría señalarla tal cual, pues para verla dibujada es preciso que tenga anchura, y, entonces, deja de ser línea. Un filósofo ha escrito que en la realidad no *existe* ni una sola figura geométrica propiamente tal.

De ahí yo salto al resto de las otras secciones estróficas y amplío la naturaleza de los ejemplos, llegando a una conclusión platónica, *pero en sentido opuesto*: No es al reino de las ideas al que estamos destinados, sino al reino de las entidades concretas.

En un charco de agua lo que ves es el reflejo del agua.
¡Y esta agua que yo bebo
no es sino un hueco reservado al agua!

No me es posible extenderme más. Solo agregaré: la explicación de la poesía nunca la sustituye. Por otra parte, no es la función cognoscitiva lo que más importa, sino la *voluptuosidad* de la formulación verbal que muestra en carne viva el temblor *afectivo* de un poema.

Sobre ciertas propiedades de lo bello

Intento aquí circunscribir mi idea de lo bello en general, mediante una definición esquemática, que no entra a estudiar las categorías de lo feo, lo horrible o sobrecogedor.

Sería: «Aquello que se da en cosas de la naturaleza, objetos, personas, situaciones, acciones, obras de arte, etcétera, y que complace e impresiona, y siempre obra como estímulo —todo eso en diversas medidas y a la vez— a nuestro entendimiento, a la afectividad y a los sentidos».

Al intelecto: en cuanto lo bello involucra valores concernientes a la verdad: por una parte, conceptos; por otra, proporciones y armonías de carácter matemático: ritmos, sección áurea, armonía y tensiones entre colores, sonidos, palabras, magnitudes entre grupos y subgrupos de un todo unitario, y entre ese todo diversos contextos extraestéticos.

A la afectividad: por cuanto lo bello atrae con la fuerza de una necesidad, porque provoca en el sujeto percipiente un movimiento del ánimo que quiere complementarse con algo (lo bello) de que carece (en mayor o menor medida) ese sujeto: y tal movimiento apunta a ser perfecto: que es un impulso intrínseco del ser humano. En el terreno del arte es indispensable que la expresión misma con que se manifiesta lo bello conlleve cierto arrebato, pariente de la necesidad que experimenta el percipiente: lo que llamaré *indicio de la naturaleza de la apropiación subjetiva y emocional.* Es decir: a la expresión se une la *con-moción,* pues nos afecta sensitivamente.

A los sentidos: lo bello atrae a los sentidos por el placer que —por analogía con la dicha que produce en el intelecto (que contempla y ama lo bello) y la felicidad que procura a la afectividad la posible complementación (que quiere menesterosamente el alma para ser perfecta)— promete a los sentidos y los ilusiona con una especial forma de deseo, de parte de lo sensible. El deseo es poseer lo bello «en carne y hueso». Aunque esto es imposible, ocurre así en lo «sensible abstracto». Hegel no

aceptaría —lo sabemos— otros placeres en el campo de «lo bello artístico» que los provenientes de la vista y del oído, pues los otros sentidos, dice, no respetan al objeto bello en sí, y al desearlo quieren «devorarlo» y destruirlo en su concreta objetividad. No me parece así. La participación corporal (en la danza, por ejemplo) no desvirtúa ni consume a la belleza: la incorpora y asume.

El deseo del percipiente por poseer la belleza en cuerpo y alma se frustra, y así se convierte en *pasión por lo bello,* y esto: o exaspera, o impulsa y anima al ser humano a producir él mismo belleza: con su cuerpo, con su creación poética, musical, pictórica, arquitectónica, etcétera. Pero todo objeto bello creado por un hombre, una vez logrado, deja a este solo. El objeto bello mantiene su independencia respecto del autor, así como de los sujetos percipientes ajenos a su creación. He aquí por qué (y Baudelaire escribió —me imagino que sentía algo semejante a lo que afirmamos— que no conocía Belleza alguna que no contuviera sufrimiento) *lo bello atrae,* en un primer movimiento espontáneo, *y más tarde rechaza,* en una actitud de distancia inasible. Invita y repudia. Atrae y aleja.

Las tres instancias con que nos exige lo Bello obran en los planos de lo intelectual, lo afectivo y lo sensible. De lo que se desprende que el Arte es un fenómeno híbrido; posiblemente me atreva a afirmar que cualquier clase de Belleza es un fenómeno híbrido, colindante y aproximativo a los anhelos humanos por: a) *Amar,* contemplativamente; b) *Querer,* menesterosamente; c) *Desear,* hedonísticamente. Por lo híbrido de la expresión de lo Bello, se le ha puesto en tela de juicio en cuanto a su semejanza o desemejanza con el Bien. El *Himno a la Belleza,* de Baudelaire, lo declara «muy bellamente»: «¿Vienes de Satán o de Dios? ¿Del cielo profundo o del abismo, oh Belleza?».

La sabiduría védica, en una de sus escrituras, nos dice este símbolo: «Dos pájaros posan sobre una misma rama, frente a un fruto. Mientras uno de ellos lo contempla, el otro lo picotea». Nos es muy duro conservar ante lo bello una pura actitud contemplativa. Queremos, además, participar y poseer. Con razón Sócrates, en un diálogo escrito tempranamente por Platón *(Hípias el Mayor),* concluye sin llegar a resultado alguno sobre lo Bello. Posterga el problema y sólo atina a repetir una opinión que era proverbial: «Difícil cosa es la Belleza».

Pecados contra el espíritu

Se le preguntó en cierta ocasión a un connotado hombre público chileno cuál estimaba como nuestra costumbre más deleznable, y él respondió: «el pelambre» .

Son muchas las maneras de «pelar» al prójimo; pero hay una que implica un verdadero «pelambre» contra el Espíritu Santo. Se habla, por ejemplo, de algún personaje histórico de aquellos que hicieron época y son paradigmas de crueldad, maldad y genocidios. Se comenta:

—«A ese monstruo, Dios *no puede* haberlo perdonado».

—«¿Por qué no?... ¡Era cristiano y frecuentaba los sacramentos!» —«¿Cómo lo absolvía el sacerdote, entonces?».

—«No lo sé. Eso es cuestión personal, porque es la relación secreta de un hombre con Dios. ¿No ha oído usted que está prohibido *juzgar* al Espíritu Santo?».

—«Yo no lo juzgo a Él».

—«Pero usted juzga y pone en tela de juicio el *poder supremo del Amor supremo*, cuya *libertad* ningún hombre está en situación ni tiene capacidad para calificar».

—«¿Es pecado?».

—«Es blasfemia contra el Espíritu, único que no se perdona».

Otro ejemplo de pecado contra el Espíritu, muy semejante al anterior.

—«Estoy perdido, y me da igual. Mis pecados son enormes, son inmensos, son inexcusables. Dios *no puede* perdonarlos»... ¿No puede? ¡Ah! Ahí está la gran blasfemia de tal hombre: creer que sus pecados son más grandes y poderosos que el Amor divino; vale decir, que el Espíritu.

En dirección inversa, pero complementando la modalidad anterior.

—«Peco cuanto quiero. Para eso está Dios, para perdonarme». —«Pero usted no se arrepiente, ni hace nada por no ofender a sus semejantes, ni a usted mismo, ni a Dios». —«Dios me echó al mundo sin que yo se lo pidiera ni pudiera impedir. Allá él. *Tiene el deber* de perdonarme».

La característica común de esas dos modalidades de pecar contra el Espíritu se divide así: a) Dios *no puede* perdonar a semejante monstruo —o a mí mismo. b) ¡Dios *debe* perdonar de todos modos!

Dios no puede; Dios debe. Pecados contra el Espíritu, que es la emanación amorosa y justa del propio Amor de Dios por Dios, que se expande *libremente* a las creaturas. Así se niega o se quiere forzar, con nuestro juicio, la libertad del Espíritu Santo, persona de la Trinidad que sopla donde quiere y que obra *gratuitamente.*

Un personaje de Graham Greene —muy en la tónica del estilo católico de ese escritor— decía, en una paradoja inundada de espíritu agustiniano, lo que era para él la virtud de la Esperanza, que siempre nos ha parecido tan misteriosa y como desteñida frente a la Fe o a la Caridad: «La Esperanza es, tal vez, lo único que nos permite seguir pecando (...)». No quiero que se entienda mal esta sutil explicación del personaje de Greene. Su humildad ponía toda su salvación —pese a los pecados— en el amor divino. Quizás es lo único que les queda a algunos para quienes les resulta «imposible» no pecar. Sin la Esperanza, es probable que tales pecados fueren horriblemente mortales. Y esa Esperanza, me parece, emana en forma sutil, inconsciente para casi todos, delicada y no compulsiva. Como pensamos que es *el estilo* del Santo Espíritu.

Las más grandes obras de la literatura universal[5]

«¿Cómo calificar algunas obras, del infinito número que comprende la literatura universal, de más destacables y valiosas?

La tarea supone complejidades críticas de algún modo interminables.

Sin ánimo de entrar en tales laberintos de erudición, *El Mercurio* ha propuesto un trabajo más simple pero que en su resultado apunta a la misma cuestión arriba enunciada.

Diez connotados escritores —cinco extranjeros y cinco nacionales— han accedido así amablemente a respondernos a la siguiente pregunta que semanas atrás les formuláramos: de todas las grandes obras de la literatura universal, ¿cuál le hubiese gustado a usted escribir?

La selección personal de este selecto jurado —atractiva en sugerencias, curiosa en coincidencias, interesante en su desarrollo de ideas— deja al lector, además de un valioso antecedente para la interpretación de la obra de cada uno de los autores encuestados un verdadero panorama de lo más destacable por algunos de entre los más destacados».

El amante de Lady Chatterley, de David Herbert Lawrence. Me habría gustado haberla escrito —aunque en castellano, claro está— en un buen castellano que no desvirtuara el buen inglés del autor, que, como dicen sus grandes lectores, es un lenguaje con todas las flexibilidades de la sutileza y de la propiedad del mundo lawrenciano. Aquí viene mi respuesta al ¿por qué?

Porque con ese idioma, el autor hace sensible la compleja textura de lo erótico. Su lenguaje es como el amor mismo: hecho de intencionalidad

5. Contestación a la siguiente pregunta de *El Mercurio*: De todas las grandes obras de la literatura universal, ¿cuál le hubiese gustado a usted escribir?

recíproca y de corporeidad unitiva. Y esto se entiende no sólo en los actos que ejecuta la pareja amante (alma tomando el cuerpo, cuerpo buscando al alma), sino también, y con impresionante magia, la *intencionalidad* de ese viento frío que remece las copas superiores de los abetos, desciende a una marea más próxima a la tierra y luego llega a sacudir las cabecitas de las pequeñas prímulas, que se estremecen conmovidas, contentas tal vez por el viento que así las posee.

Es el *Eros cosmogónico* —del que habló Klages— animando el total y cada punto sensible del mundo, del cielo y del cuerpo-cielo de la mujer unido al cuerpo-sol del varón. Una nupcia humana de la Naturaleza, nunca antes dicha en esa forma. Es el pulso del *yin* y el *yang*, el principio femenino y el principio masculino del Universo. «Lo femenino es cuerpo y madre del alma. Lo masculino es sentido revelado y revelante del regazo de lo materno» (Klages).

A la rosa

Es curioso comprobar una y otra vez que el público no especializado en poesía moderna insiste, cuando le preguntan a uno sobre algún poema, en querer orientarse a base de «cuál es el tema o argumento de esa poesía». Mucho se ha predicado, por parte de los críticos y de los autores, en el sentido de que si un autor escribe, por ejemplo: «Su cuerpo resonaba en el espejo», etc., *dice lo que dice,* y no hay por qué buscarle una traducción, o sea, una explicación a lo expresado en poesía pero trasladado a una forma de prosa que describa, a la manera «realista», lo dicho «en difícil» por el poeta. No hay tales dos mundos enemigos ni, mucho menos, intercambiables. Siempre pongo el ejemplo de aquel conocido verso de García Lorca: «A las cinco de la tarde». Más de alguno habrá interrogado: «¿Qué quiere decir con eso?». No hay ninguna explicación. Si aislado el verso dice ya bastante, ¿a qué buscarle un texto gemelo «en la realidad»? Supongamos que alguien ignore por qué se repite, como estribillo, ese verso a lo largo de un pasaje de «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía», ¿sacaríamos algo con poner otras palabras similares? Supongamos que enmendamos la plana al poeta, y en lugar de leerse «A las cinco de la tarde», escribimos: «A las 17 horas», o bien, «A las cinco pasado meridiano». El mal lector pensará que es lo mismo. El poeta, y todo crítico que sepa leer poesía, quedará disconforme, ya que en el poema la frase sobredicha está condicionada particularmente por los demás versos.

Me encuentro al azar con un poema a la rosa de Mariano Brull, cubano, 1891-1956: «Epitafio a la rosa»:

> Rompo una rosa y no te encuentro.
> Al viento, así, columnas deshojadas,
> palacio de la rosa en ruinas.

Ahora, rosa imposible, empiezas:
por agujas de aire entretejida
al mar de la delicia intacta,
donde todas las rosas
antes que rosa
belleza son sin cárcel de belleza.

¿Alguien desea una explicación? ¡Vaya! Hay que apelar a una «filosofía», por elemental que sea. El autor busca en la rosa, portadora de belleza, la belleza misma. Afanoso, la rompe, y, naturalmente, no la encuentra. Entonces hay que *dispersar la ejemplificación singular de la belleza dada en «una rosa» concreta y real.* Dispersar, y, ahora, intentar la Rosa univesal, la Idea-Rosa. Así, Brull sigue escribiendo en su «Epitafio a la rosa»: «Ahora, rosa imposible, empiezas»... construir *la rosa imposible,* que como se ha visto en el poema, siendo rosa en la realidad constituye, en fin de cuentas, una cárcel de la Belleza, Si rompemos esta rosa, ¿dónde anidar la Belleza? Para crear una nueva rosa, el poeta la hace más etérea: «entretejida por agujas de aire», y la vincula a un mar abstracto e ideal: «el mar de la delicia intacta». Con este verso, el poeta quiere asegurar una idealidad inasible y eterna («delicia intacta»). Lo logrado es una aproximación a la abstracción pura; en este caso, a la Rosa-Idea, a la Rosa-Belleza. Para abstraer aún más toda singularidad concreta, la evapora en un plural indefinido:

donde todas las rosas
antes que rosa
belleza son sin cárcel de belleza.

Es decir: se hace desaparecer la rosa singular y real para obtener desnuda, la «Belleza» universal, sin necesidad de servirse de la rosa concreta como *depósito* de Belleza. Se elimina el objeto bello (la rosa singular); el poeta sólo *la piensa* como idealidad común a muchas rosas. Es decir, se obtiene de un objeto bello (*la rosa*) la *esencia,* habiendo desechado en su operación intelectual la existencia de la rosa singular y concreta. Esta nueva *rosa* es una flor intangible en el mundo platónico de las *ideas;* es una *idea.*

La frialdad de la técnica

Hace más de un mes escribimos un artículo titulado «Técnica y familia». Si bien hice en él una exaltación de la familia como nódulo primordial de los «sentimientos» (frente a la época técnica en que se vive), no quedó claro cómo la frialdad de la técnica contemporánea influía en el ámbito de la familia y descomponía su estructura, dañando, con ello, este factor de cultivo y desarrollo de los sentimientos.

No es directamente —como se insinuaba en aquel inconcluso artículo— cómo obra la técnica sobre las relaciones familiares. Influye, en cambio, en todo el entorno social, y, por contagio y contaminación de los individuos fuera de los hogares, hace que estos —componentes de familias— se hagan cada vez más refractarios al «calor familiar».

La técnica es fría, decimos, y todos lo repiten. Su modo propio es utilizar leyes científicas para aplicarlas a cuanto sea necesario producir u operar en orden a la utilidad. Utilidad de fábricas y artículos; utilidad para producir en serie, más rápido y a más bajo costo; utilidad para librar al hombre de tareas más elementales y fatigosas. Con la técnica, el ser humano se aleja de las cosas, ya que trabaja *indirectamente* sobre ellas. Y aún más: sobre *partes* de ellas: sobre un conmutador, un botón, una tecla.

En sus memorables *Tiempos modernos,* Charlie Chaplin hacía de obrero de una gran fábrica. Su único, largo e incesante esfuerzo consistía únicamente en dar media vuelta a unas llaves con las que hacía girar un par de tuercas que pasaban velozmente frente a él en una cinta sinfín. Ese hombre estaba totalmente mecanizado. Alienado. Minimizado y reducido a pequeñísimo mecanismo. No veía el resultado de su trabajo. No veía la aspiradora eléctrica, el tractor o el buque que él ayudaba diariamente a fabricar. Nunca se enfrentaba en su labor con el total de su trabajo. Cierto es que si cosas de ese tipo, y mucho menos de mayor

complejidad, serían imposibles de elaborar manualmente, por otra parte, como ya lo dijimos, el hombre es alejado de las cosas.

Opuesto es el quehacer del artesano. El alfarero que amasa la arcilla toma contacto directo con aquello que va a surgir. La mano humana va dando forma a la materia, y esta, simultáneamente, va llevando, como un cuerpo a un brazo que lo acaricia, a una forma que su propia naturaleza material insinúa a la mano ceramista. Así, hombre y naturaleza se funden y compenetran en una verdadera unión amorosa. Dejo en claro que nadie es tan ingenuo como para pretender reemplazar hoy la técnica en la producción de objetos para la industria, el hogar o cualquier otra actividad. Pero hay muchísimos objetos mecánicos que pueden y deben omitirse en la vida.

En el trato con las cosas que ya, por su estructura, son obras acabadas de la técnica, hay matices. Nadie olvida aquella unión tan íntima entre máquina y hombre, que refería impresionantemente Saint-Exupéry en su *Vuelo nocturno*. Piloto y avión componían casi un solo ser, y el hombre sentía lo más secreto que ocurría dentro del motor como uno siente hasta lo más íntimo del propio cuerpo.

Un célebre campeón mundial de automovilismo decía que trataba a su máquina como a una persona. «Nunca hago, como otros, reventar la máquina. Le exijo hasta donde sé que no le duele ni le hace daño. La máquina es como un ser vivo. Hay que tratarla con cariño; y ella sabe responder como un ser con alma y sentimiento».

Yo diría —ya que no es posible extenderme— que en el trato con sus automóviles, con los objetos domésticos más personales, hoy el ser humano obra sin amor. Los hace pedazos.

Deberíamos tratar nuestras cosas, objetos y ambientes con un hondo y fiel amor para siempre. Hay que emocionar hasta a la técnica.

Conflictos necesarios

Al pintar como lo hizo Leonardo, el retrato de Mona Lisa de modo que en su rostro hubiese un enigma caracterial, optó por introducir en el cuadro —y en la dama que sirvió de modelo— un nudo de elementos en conflicto. Algo similar, solamente análogo y de otro orden, explicó a su última esposa el pintor Picasso, a quien ella le preguntaba por qué seguía insistiendo y agrandando dos manchas, una de color verde y la otra violeta, frente a frente. Ella creía, después de oír parte de la explicación del pintor, que él solamente estaba armonizando el cuadro. Volvió a preguntarle: «¿Entonces el verde y el violeta no son complementarios?».

«Aquí —replicó él— hay un *conflicto* entre el verde y el violeta. Yo estoy tratando, no de apaciguar ni de armonizar los dos colores; todo lo contrario: estoy llevando el conflicto a su máxima tensión».

El conflicto que da dinamismo a la Gioconda de Leonardo no es una lucha entre colores rivales. Es de otra naturaleza. He escrito repetidas veces que el enigma de esa mujer surge de la relación antagónica entre la mirada y la boca. En efecto: mientras su mirar es sereno y algo imperativo, la boca, por su parte, disiente, ya que alza brevemente la esquina derecha del labio superior, lo que hace variar fundamentalmente la expresión fisiognómica, y por mucho que sepamos que ahí está «el enigma», seguirá ella intrigándonos por su actitud dicotómica, por no decir ambigua, ya que la boca insinúa algo como una sonrisa pícara, lo que no se concilia con la dignidad severa de los ojos. Ese «conflicto» da vida y misterio a la Gioconda.

Dejando de lado la pintura, pensamos que toda mujer lleva inserto un conflicto, y tal es su naturaleza, que ni ellas ni los hombres mismos suelen sentirlo conscientemente. Pero en el inconsciente está, debe estar, presente un fenómeno candente y substancial, pues candente ha sido la dicotomía entre cuerpo y espíritu (problema que continúa vivo

en el corazón de la cristiandad). Para decir lo más evidente anotaremos que esa dualidad ha vivificado el alma humana, más en otras épocas que en esta.

Hasta hace todavía pocos años —y hasta hoy mismo, tal vez— vivían en nuestro mundo gentes de ideas muy severas, mujeres que antaño hicieron de sí mismas estatuas del deber y de la virtud, considerando ellas —educadas en esa escuela de pudor y ascetismo— que todo lo que es espíritu se opone férreamente y rechaza al cuerpo, que es malo, feo y pecador. Mujeres que hoy son abuelas o bisabuelas, que en su juventud comenzaron, y siguieron hasta la misma vejez, por atormentarse con dolorosos escrúpulos, que repelían con furia hasta el menor pensamiento, y —esto hay que decirlo con franqueza aunque suene a demasiado moderno o extravagante— por esos escrúpulos mismos, esas mujeres, cuando amaron, alcanzaron una hondura y una intensidad que tal vez hoy, con tanta libertad de costumbres, sea difícil encontrar en alguna joven de nuestros días. Aquellas mujeres, por su «conflicto» mismo, ostentaron una fascinante feminidad, un atractivo hecho de castidad y pasión (!). Un conflicto tal dinamiza a la pareja humana, a hombres y mujeres.

Entonces, es preciso y conveniente que si las mujeres modernas ya no sienten el conflicto cuerpo-espíritu, lo reemplacen por otro, ya que es de la naturaleza humana invocar el amor en el corazón mismo de la batalla. Vamos al grano.

La mujer, como tal, es bella de toda feminidad; pero como «monumento de carne y albúmina» (T. Mann) es un organismo biológico, dotado de tejidos, órganos, vísceras, funciones y secreciones: es decir, algo precario, sujeto, también, a la marchitez y a la descomposición como todo ser viviente. En suma: algo no bello. Por una parte, *bello* —el mundo de la forma—: por otra parte, feo, lo visceral.

Es preciso que la mujer asuma conscientemente esta contradicción y que adopte una estrategia. Debe ella configurar el conflicto que lleva en sí, y que se albergue en lo más íntimo de su conciencia para, de ese modo, irradiar la enorme fascinación que ejercen las mujeres que, teniendo una rica y fuerte personalidad, han puesto, por decirlo así, en calabozo transitorio su propia feminidad (Es una estrategia, claro está). Pero solo este compuesto antagónico de belleza y no-belleza es capaz de enamorar al hombre hasta las mismas raíces. Siendo el compuesto

un *conflicto,* arrebatará para el sentimiento entero al entendimiento, que sabe de *amor contemplativo*, y a los sentidos íntegros, que solo quieren saber de *posesión.* Pero el amor se reintegrará. Podrá ser usual, entonces, que un amante hable como lo hizo Hans Castorp a su amada Claudia, en *La montaña mágica*: «Quiero besar tu arteria femoralis que corre en el fondo del muslo»... etcétera. Quien halló la profunda fórmula fue Thomas Mann.

La exactitud de las palabras

A través de numerosos artículos, todos ellos de tanteo por cuenta propia, deslicé y desarrollé, de manera rudimentaria y fragmentada, el tema del *signo* lingüístico (palabra, oral o escrita) con relación a su vinculación respecto al significado de aquel. En otros términos: relación del *significante* con el *significado*. La mayoría de los especialistas (profesores) amigos, con quienes he conversado sobre el tema, adhiere al criterio de Saussure: que el *signo* es arbitrario, inmotivado, con respecto al *significado*. Por ejemplo, no hay ninguna razón o motivación —escribe el lingüista francés— para que el significado *buey* se designe con el signo *boeuf* (en francés), *ox* (en inglés), *buey* (en castellano), etc. No se parecen los signos a sus significados, opina él. Y la prueba estaría en que, como en los ejemplos puestos aquí, el mismo significado se designa, en lenguas diferentes, de distinta manera.

Recuerdo en este instante una conversación con Arturo Fontaine Talavera, joven poeta y estudioso de mucha agudeza. Le expuse, con mi manera no sistemática, mi pensamiento, que es contrario al de Saussure. Le aduje ejemplos, los pocos que recordé a vuelo de pájaro, que demostraban una notable semejanza entre el significante *(signans)* y el significado *(signatum)*. «Fíjate —le dije— en algunas palabras como estas: *susurrar*, en castellano; *chuchoter* (en francés). La repetición, en ambos idiomas, de los sonidos *s* (en castellano) y *che* (que, en francés, es como una *sh* inglesa), casi hacen oír físicamente el aire sutil que se filtra en ese hablar a escondidas y con voz apenas audible para que no se enteren los demás. Igual airecillo, que se cuela sigiloso cuidando no ser explícito ni franco, notamos en el verbo inglés *to whisper*, que equivale a *susurrar* y a *chuchoter*. Y añadamos al *susurrar* el *cuchichear*, que aunque sus *ch* son más duras que la *ch* francesa, equivale, fónicamente, a susurrar, y semánticamente, también, gracias a la repetición, en sílabas seguidas, del

sonido clave. En *susurrar* se reitera la *s (su-su);* en cuchichear, la *ch* en la segunda y en la tercera sílaba». Le conté a Arturo, en ese encuentro que tuvimos en vísperas de su viaje a Nueva York, que hacía años Benjamín Subercaseaux había escrito contra el uso de nuestro indigenismo *guagua,* alegando que debíamos decir *bebé.* Yo escribía, entonces, en *La Nación* y le repliqué que tanto el indigenismo como el galicismo me dejaban indiferente, pues yo estimaba que (aparte de su legítima imitación onomatopéyica) el sentido de las dos palabras estaba bien expresado, ya que lo esencial no era la onomatopeya sino el parecido semántico, que lo denota la repetición exacta de la primera sílaba *(gua-gua; be-bé),* y que igual acierto había en *nene (ne-ne)* y en *rorro (ro-ro),* no siendo estas palabras onomatopeyas. Otro tanto para *cucú* y, en francés, *gaga* (que se pronuncia *gagá*): notables por la certera semejanza entre el *sonido y* el *sentido.* Ya sé que Saussure rechazaría las onomatopeyas como argumento; así lo afirma en su *Curso de Lingüística General.* Yo tampoco las pongo como ejemplos muy limpios, pues una onomatopeya es una imitación burda y deliberada de sonidos mediante sonidos: la criatura en su gritar parece decir *gua-gua,* y para el oído francés parece decir *be-bé.* Lo importante es que, incapaz de crear más sílabas diferentes, con una intuición muy elemental, el pequeño repite la misma sílaba, ya que una sola sería insuficiente para llamar la atención. Calificar de *cucú* (o gagá) a un hombre senil es una refinada y exacta crueldad. Arturo estuvo muy de acuerdo con mis ejemplos primeros. Al preguntarle yo sobre lo que se pensaba y qué se había escrito sobre el tema, me citó el diálogo *Cratilo* de Platón. Me dijo que Platón mismo no se decidió por ninguna de las dos posiciones, ya que Sócrates disertaba extensamente en favor de una y, a renglón seguido, se desdecía poniéndose en favor de la opuesta. Las dos tesis discutidas por Sócrates se basaban: una, en lo que pensaba Heráclito; la otra, en lo que creía Demócrito. Heráclito predicaba que *las palabras tenían una relación natural con las cosas que nombraban.* El criterio de Demócrito era el contrario: *las palabras son arbitrarias con respecto a lo que nombran o designan.*

Terminé mi corto diálogo con Arturo Fontaine Talavera, y le prometí leer el *Cratilo.* Le recordé cómo los poetas, en sus buenas producciones, se acercan a lo expresado con *un decir que es rico en palabras semejantes a lo que se está significando.* Dije estos simples versos de Darío: *El varón que*

tiene corazón de lis,/ alma de querube, lengua celestial... El uso de la *r* en su sonido suave, ¿no es una expresión cabal, *física,* de la suavidad del alma de San Francisco?... Más tarde y antes de leer *Cratilo,* cité en un artículo un verso de Neruda (de «Juntos nosotros»), cuando escribe: «Mi lengua amiga blanda del dique y del buque». La dureza del *dique* y del *buque* está explícita con sus sonidos en *k,* a la vez que la blandura de la lengua está claramente *hablada* con la blandura de la *n* implosiva de la palabra *lengua,* y la de la palabra *blanda.* Esa *n* de *lengua* y la de *blanda* es más blanda gracias a su posición antes de la *d* y la *g.*

Sonido y sentido

La mamá de Isidor Rabi, Premio Nobel de Física 1944, le decía a su hijo cada tarde que el niño volvía del colegio: «¿Has hecho buenas preguntas al profesor hoy día?». La señora, aunque no versada en filosofía, era bastante aguda, tanto como para intuir lo mismo que escribiera Kant: que para obtener buenas respuestas lo más importante son las preguntas. Hoy sigue siendo esa la pauta metodológica que rige las ciencias y demás áreas del saber.

Aquí se hizo, hace meses, una encuesta a fin de averiguar entre los escritores chilenos y extranjeros, comprendidos los de España: «cuáles son las 10 palabras más bellas del idioma castellano». A mi juicio, lo que arriesgaba convertirse en un defecto ahora lo estimo una virtud, a saber: presentar esa pregunta, o petición, en un ángulo demasiado abierto... pero eso fue precisamente lo que permitió la rica divergencia de las respuestas.

Los encuestados entendieron de dos maneras distintas: unos atendieron a la belleza sonora; otros prestaron atención solo al significado. Si se asume este último criterio, todos deberíamos haber escrito la palabra *Dios.* Pero no fue así. Hubo quienes mencionaron bellos vocablos; los hubo quienes apuntaron los *valores,* humanos y sobrehumanos, más universales (Patria, madre, Verdad, Libertad). Expandieron su belleza acústica, el *anhelo,* la alberca, el *alhelí,* el *jacarandá,* etc., infinitamente menos valiosos que Dios, por cierto, y de menos importancia que la Verdad y la Madre.

A mí me gustan la *cornamusa,* el *aljibe,* los *aledaños,* el *volantín;* y me gustarían igual sabiendo o ignorando su significado.

En cambio, me complace *espíritu* triplemente: por su significado, por su sonido y, aún más, por la extraordinaria docilidad con que se amolda a lo que significa. Pienso que aparte la belleza sonora y la belleza

del significado, debemos siempre considerar un tercer factor: la adecuación del *signans* a su *signatum* (significante y significado).

¿No es feo que el idioma inglés —tan bello y rico— nombre al Espíritu Santo *Holly Ghost*? Esta última palabra tiene otras acepciones, que hacen desmerecer al Santo Espíritu: duende, gnomo, fantasma... Ahí se ve que nombrar algo no siempre es afortunado por parte del hablante (anónimo y colectivo). La *adecuación* es esencial.

Hay palabras que se *parecen* al objeto que designan. Susurrar, cuchichear, musitar: las *s* y las *ch* silban sigilosamente entre los dientes con un airecillo semisiniestro. Igual puede observarse en el francés *chuchoter* (que se pronuncia con *ch* muy suaves, como *sh* en inglés). Por otra parte, hay palabras que no me hacen imaginar nada de la naturaleza o aspecto de lo que nombran. En francés, no logro asociar *l'otage a rehén.* Y este, que pertenece a nuestro idioma, tampoco me parece muy adecuado.

He vuelto, así, a un viejo tema: la arbitrariedad o la justeza de las palabras con que los hombres han bautizado las cosas del mundo y del espíritu. El tema lo trató Platón en el diálogo *Cratilo o de la exactitud de las palabras,* y allí Sócrates oscila entre la tesis de la «arbitrariedad» del signo lingüístico y la de «semejanza». Por nuestra parte, casi no tenemos nada que añadir a Sócrates. Pero vale la pena aludir a algo que se relaciona íntimamente con esto del parecido o de la desemejanza del lenguaje. Me refiero a la literatura. Especialmente en la poesía, la semejanza y también la desemejanza (u oposición) entre las palabras y su significado juegan una función rectora. Los mejores autores de poesía son aquellos que cogen, escogen y desechan, engarzan y organizan grupos de palabras, ritmos, oraciones gramaticales, metáforas, hasta formar estructuras lingüísticas coherentes de *sonido* y *sentido.* Este binomio (que me parece no es de Valéry sino de Mallarmé) es condición valiosa que se opere en poesía. Por esta cualidad, aunque fuera la única, un poema deberá estimarse excelente. La *correspondencia* entre *le sens et le son* allega solidariamente el espíritu y el cuerpo de las «moléculas» que constituyen (en su forma estática todavía —en el diccionario—) el lenguaje, y del cual el poeta se sirve con segura y espontánea selectividad.

Las soledades

«¿Y por qué no escribir sobre la soledad?», me pregunta mi «interlocutor» (Así llamaba Sócrates a la conciencia suya profunda, que lo hostigaba interrogándole sin cesar sobre problemas que él se llevaba en la mente). «¿Sobre la soledad?», pregunto a mi vez. «Sobre la soledad y sus relaciones», se me responde. He aquí que en la partida misma del problema, en el planteo escueto, caemos en una filosófica iluminación casual: *la soledad no es sola,* puesto que tiene relaciones. Así como Husserl había escrito que la conciencia «siempre es conciencia *de algo*», así diremos, ahora, que la soledad siempre es *soledad de algo.*

La poesía ha tocado mil veces la soledad; sus autores la han vivido, la han padecido, gozado y ejercido. Desde muchachos nos complacíamos en meditar sobre los tipos de *soledad* que habían intuido tres autores nuestros. Y lo hicieron así: «Solo, como la campanada de la una» (Huidobro). «Solo, como el primer muerto» (Neruda). «Solitario como una montaña diciendo la palabra *entonces*» (Omar Cáceres).

Huidobro mira su soledad, la soledad como él la concibe, aunque no sea hablando de sí mismo, desde fuera. La campana hace sonar un toque, pensamos, y de ahí que el oyente —nocturno, creo mejor—, en un rapidísimo instante, se da cuenta de que antes de esa campanada no había ninguna otra en el aire de los sonidos; en seguida, tras uno o dos segundos, queda atento, tendido el oído y tendida la expectación: nada, silencio. Una campanada que, junto con hacer sentir la ausencia de otros posibles tañidos, erige su propia unidad sonora con el orgullo y la tristeza de sustentarse y vivir solo consigo misma. Pero es una soledad percibida desde fuera. Sensorialmente: muy huidobrianamente.

La soledad de Neruda traspasa el umbral de la vida: «Solo, como el primer muerto». Estar muerto ya es bastante soledad, reflexionamos. ¿Y cómo no lo será aún más el de alguien que no tiene (como la campanada,

pero aquí es más conmovedor, pues se trata de un ser humano) ni siquiera un precedente, por incomunicativo que fuese? El primer muerto ni siquiera puede —poniéndonos en su caso y con una imaginación que nos permita estar muerto, ser el primero y, además, poder pensar esa situación—, ni siquiera puede compartir un padecimiento con otro análogo. Esa es su soledad: falta de una similitud para encontrar en ella una posible solidaridad.

Omar Cáceres, poeta chileno que murió tempranamente y que vivió en la zozobra de los delirios; estupenda promesa que nos dejó algunas grandes páginas: *Defensa del ídolo.* Ahí figura un poema del que extraigo el verso: «Solo, como una montaña diciendo la palabra *entonces*». Habría que hacer el distingo entre «solo» y «solitario», entre «soledad» y «solitariedad». Sé que ya se ha hecho, y si en otra ocasión yo aludiere a ello, sería porque he hallado algo que agregar.

El verso de Cáceres es más complicado en su formulación verbal que los de Huidobro y Neruda. El lector se ve obligado a hacer reflexiones durante y después de su lectura. «Algo» grande está en esta *situación.* Lo que está solo es un macizo pétreo, mudo y enigmático, como todo lo que es de la tierra. Quien está sola es «una montaña». Por inferencia intuitiva su soledad se siente grande, maciza, imponente y abarcadora. Para mayor dramatismo, el poeta la hace hablar. ¿Qué dice la montaña? «Dice la palabra *entonces*». En este punto nos detenemos. ¡Sobrecoge la inmensidad de semejante soledad (de «tamaña» soledad), pues insinúa la presencia abismante de un vasto y hondo tiempo, un pasado remotísimo y enorme dentro del que toda una montaña, sola, evoca un pretérito insondable «diciendo la palabra *entonces*»!

Monte de Venus

Esta Venus no es la misma mujer-diosa que ha simbolizado el amor y la belleza del amor en los cantos de todos o casi todos los poetas pasados y presentes. Porque, en fin de cuentas, por distintas que hayan sido las inspiradoras, el hombre que ha sentido e intuido a su amante la ha cantado, descrito y profundizado siguiendo las mismas líneas que todos los demás amadores. D. H. Lawrence (en sus poemas), Paul Eluard, Neruda, Darío... han descubierto, ciertamente, sentimientos propios y diferentes, según la contextura de ellos mismos (los amadores), o según la de ellas; sin embargo, con pocas diferencias, han erigido a una mujer, solo a una mujer, a la Mujer universal y esencial.

La Venus de nuestro poeta Manuel Silva Acevedo, conservando, claro está, los rasgos arquetípicos de la mujer mítica —con toda su feminidad y su principio universal del *yin* (lo femenino del Eros cosmogónico)— ha creado en su poesía varias, muchas, decenas de mujeres completamente diferentes. En su libro *Monte de Venus,* se configura cada «bienamada» con rasgos tan diversos que a los lectores nos parece, al comenzar a leer un nuevo poema, *que el amor vuelve a inventarse* (Rimbaud programaba aquello de que «el amor debe reinventarse»; pero se refería a otra manera de amor, bastante antagónica a la de la poesía de Silva Acevedo). Nuestro poeta describe, profundiza y constituye a cada mujer como un ser singular absolutamente distinto de los otros. Su experiencia del amor es múltiple, y eso depende, casi exclusivamente, a que *trata* (en la poesía y, por supuesto, así debe ocurrir en su realidad amorosa) a cada una en su singularidad; o, mejor dicho, inventa la individualidad existencial y concreta de cada mujer-amante según el sentimiento y la inspiración propios de él, el macho, en cada determinado encuentro amoroso. Ya no nos la habemos con la Mujer mítica y esencial, sino con la *mujer-situación;* esta fluye del amor eminentemente activo, imperioso y creador de Manuel Silva Acevedo. El amante

impone su voluntad a la manera de un guerrero. Es brutal, y para él el asedio y la conquista tienen mucho de agresividad primordial, de hambre original, de lucha a muerte. Por cierto que el conquistador, el lobo que él es frente a la mujer, recibe también las marcas indelebles de cada zarpazo por parte de su presa que se defiende. En toda esta lucha, en este cúmulo de batallas eróticas, se configuran todas y cada una de sus mujeres en forma única y diferente. A cada cual el amante-cazador *la trata* conforme a su naturaleza; la ataca conforme a cómo se defenderá. ¡Es un arte bélico su *ars amandi*!

Hay muchas mujeres, decíamos. No habíamos leído nunca una singularización tan notable. Citamos pequeños fragmentos de algunos poemas.

GÉMINIS

Tiene una cierta hiedra, una alimaña
que en el pecho le parte, le rompe, le divide
el alma: ella es y no es.
Y cuando es
como un reloj pulsera taconea
tras tuyo (...)
Pero de pronto no es, y como si la dinamitaran
lanza todas sus cosas por el aire
y ella misma se niega y se desarma.

TRIDENTE

Rasgo tu blanca piel de arriba abajo
con zarpazo de oso extraviado y con hambre.
Te destripo de manera cabal, figurativa
deliciosa dama.

CAMPANADAS

Me gusta tu voz como de enojo
mi torreoncito
lleno de palomas pávidas y henchidas.

Me gusta la parroquia de tus muslos
y sus cánticos y sus procesiones.
¡Repiquen ya tus campanas!
¡Ábranse tus puertas
que huelen a encinares
y a incendios de setos de boj! (...)

Gran poeta este chileno de cuarenta años y de libros originales y libres.

La sabiduría de Dalí

Entre la indudable genialidad de Salvador Dalí, pocos son los que conocen la porción importante de su obra de escritor. Por mis manos pasaron —ya que el precio era muy alto— sus libros *Vida secreta de Salvador Dalí* y su «tratado de la pintura» titulado *Veinte secretos mágicos de la pintura.* Tal vez este sea, para nuestra época, de tanto peso como lo fue en el Renacimiento el libro de Leonardo: *Tratado de la pintura.* No hay que dejarse atrapar por el brillante ingenio de los *Veinte secretos* dalinianos, porque se arriesga desatender toda la sabiduría (y la prosa) de sus recetas mágicas. El curso de la obra fluye desde los consejos técnicos (preparación de la tela, de los colores, luces, sombras, perspectivas) hasta los que yo llamaría consejos anímicos. En ese campo es sencillamente inigualable. No hay que olvidar que Dalí fue surrealista de fila y, una vez disidente, inventó su «paranoia crítica». Pero no es esta lo que vale mucho (ya que consiste, en verdad, en una reelaboración truculenta de lo onírico, de la que ha hecho abundante uso); lo que vale es su verdadera experiencia onírica, y él enseña a ponerse en este trance semiconsciente, o subconsciente, y así poder pintar «desde esa casi inaccesible zona mental».

Pese a este preámbulo, no es de este libro de lo que voy a hablar, sino de otra cosa. Dalí es un estupendo publicista de sí mismo, y pocos podrían emularlo. Desde sus disfraces hasta su bigote y hasta su «secretísima literatura sobre su vida íntima», es pura publicidad. Dalí jamás ha soltado secreto alguno de su vida. La inventa, y para parecer «íntimo» emplea tal desembozo y escándalo, que nadie piensa que sea verdad. La gente toma esa literatura suya como lo que realmente es: una exhibición de ingenio fabuloso; de intimidad, ni un ápice.

Entre su obra publicitaria, en nada ha sido más certero que en ciertas profecías. Cuando todavía los Estados Unidos y China estaban muy lejos de reanudar una relación cordial, Dalí la predijo. En el texto que leí

(hace ya sus buenos años) comenzaba por hablar de la «revolución pilosa». Escribía, aproximadamente, estas consideraciones: La revolución comienza con mucho pelo; abundante en la cabeza, y casi más en una barba frondosa: es Marx. Más tarde, la pilosidad se reduce: es Lenin, con una barbita puntiaguda y, en el cráneo, casi ni cuatro pelos. Luego viene el propio Dalí: sus bigotes se reducen a dos antenas finísimas y erguidas, con las que el pintor logra captar «las ondas de luz negra del espacio sideral, el futuro paranoico-cibernético del siglo XXI y la cúpula de la materia con la antimateria en los espectros fosilizados de Freud y Jung». La revolución pilosa no ha terminado —decía el pintor—. Se atrofia completamente en la cara y en la cabeza de Mao Tse Tung: desnudo de pilosidad en toda su esférica y enigmática testa. Ahí es donde Dalí halló la ocasión para intentar, no ya una profecía, sino un consejo de política internacional. Se le viene a la mente la figura deslumbrante de la que fue, tal vez, la estrella más atractiva del cine: Marilyn Monroe. ¿Qué hacer? Muy sencillo, opina Dalí. Los Estados Unidos deben impregnar la mente china con el eros superhipnótico de su actriz, y así preparar y lograr la amistad entre ambos países. Hay que hacer un *collage* introyectivo del Inconsciente americano y chino; esto es: imprimir en millones de ejemplares un «poster» gigante en el que la actriz, de cuerpo entero y sin velo alguno, se fundiera con la desnuda calva de Mao. Miles de aviones norteamericanos deberían sobrevolar en la noche el territorio chino y dejar caer los carteles, sigilosamente, de modo que los mil millones de chinos, con Mao a la cabeza, despertarían con una imagen grabada en el fondo del Inconsciente; esto es: China y los EE.UU. asociados en el pensamiento onírico, catatímico, catatónico y libre de pilosidad.

Sin necesidad de semejantes recursos sucedió, efectivamente, que ambos países, a poco de enunciar Dalí su consejo, iniciaron el acercamiento y reanudaron relaciones con toda naturalidad.

Reconocimiento de Zurita

En mayo de 1977, Raúl Zurita era todavía un desconocido de gran número de escritores y de críticos. Sin embargo, como supimos después, ya sus poemas eran el secreto de lectores y autores no solo de Chile. Faltaba, claro está, el reconocimiento en su patria. Por ese año, me tocó personalmente dar un breve informe sobre los originales de *La vida nueva,* que formó junto a otros poemas, el libro *Purgatorio.* Escribí, entonces, textualmente esta estimación crítica que intercalo aquí: «El conjunto de poemas propuesto para edición tiene muchos méritos: Originalidad, lenguaje absolutamente inusual y eficiencia en su operación de ‹idealizar› paisajes (precisamente, el norte de Chile, los desiertos, el desierto de Atacama) con una metodología entre científica y filosófica, y que, por raro rebote, sugería secuencias de cine, pero que escapa—gracias a sus reiteraciones agudamente verbales—de la materia con sus singulares *determinaciones,* para entrar de lleno a una irrealidad de la *sustancia* y convertirla en un *puro objeto de la conciencia*». Esta última frase resultó y tanto que hasta ahora mismo, momento en que, por su nuevo libro, *Anteparaíso,* se alaba a Zurita como un poeta impar entre los grandes de Chile. A continuación del párrafo intercomillado, yo concluía en mi informe: «Todo ello, sin intervención alguna del ya clásico modo onírico; al contrario, la idealización se obtiene huyendo hacia lo intelectivo, como si se tratara de convertir la física en matemática (...) No tiene similares en la poesía chilena, ni en toda la del idioma. No tiene, tampoco, nada que hacer con la poesía *conversacional,* aunque este estilo aparezca episódicamente, más bien como un llamado a tierra, para vivificar, por contraste, tanta operación intelectual».

Sin embargo, no era eso todo; pero sí lo más evidentemente distinto de lo que habíamos conocido (Huidobro, Neruda, Omar Cáceres, Díaz-Casanueva, Braulio Arenas). En cuanto a ilustrar semejante operación de transformar los desiertos «en un puro objeto de la concien-

cia», como escribí ya en mayo del 77, valgan estos pocos versos: «Quién podría la enorme dignidad del Desierto de Atacama como un pájaro se eleva sobre los cielos apenas empujado por el viento» (...) I) *A las inmaculadas llanuras.* I. Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama. II. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos. Para que desde las piernas abiertas de mi madre se levante una Plegaria que se cruce con el infinito del Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino un punto de encuentro en el camino. III. Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada en el camino. IV. Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre. Para cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto. V. Entonces veremos aparecer el infinito del Desierto. VI. Dado vuelta desde sí mismo hasta dar con las piernas de mi madre. VII Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá completamente el verdor infinito del Desierto de Atacama».

Más adelante (del mismo libro *Purgatorio*): I. Los desiertos de Atacama son azules. II. Los desiertos de Atacama no son azules (ya, ya dime lo que quieras) III. Los desiertos de Atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido. IV. Y si los desiertos de Atacama fueran azules todavía podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos los rincones de Chile contentos viesen flamear por el aire las azules pampas del Desierto de Atacama.

Por ese camino va Zurita hacia la supremacía de la subjetividad y de la conciencia, convirtiendo sus paisajes progresivamente en un campo de puras ideas. Dicha operación —que es poética y filosófica a la vez— despoja a la realidad de sus componentes empíricos, haciendo algo parecido a los fenomenólogos de la corriente de Husserl, que llama a esa operación con la palabra griega *epoké* («poner el mundo entre paréntesis»). Puestos los desiertos con sus cualidades y determinaciones «fuera de juego», enseguida Zurita pasa a sobreañadir a los desiertos toda una subjetividad afectiva. Es así como obtenemos algo que en vez de mostrar tres caras (naturaleza, inteligencia, subjetividad) solo muestra dos, pues, la inteligencia se resta (ya que se usó íntegramente en la operación abstractiva), quedando un mundo solo bifronte: el yo *afectivo* pegado a la *naturaleza reducida a su más simple esencia.*

Aniversario de la muerte de Huidobro

Cuesta darse a la idea de que hace 34 años que murió Huidobro; ha corrido más del doble de todo el transcurso de tiempo en que lo conocimos y tratamos. Hoy, ya nos parece que él ha cumplido una edad elemental, su segunda vida en nuestra memoria y tal vez en su propia conciencia, lejos de nuestro espacio.

Fallecido el 2 de enero de 1948, sus funerales se efectuaron al día siguiente. Yo llegué con mi esposa solo una hora antes del entierro. Tarde aciaga. El mar de Cartagena, mirado desde la colina de la casa, del poeta, bullía de azul, de espuma, de infinitud estival. Se veían de lejos reventar las olas y levantarse las aguas al explotar contra los roqueríos, hasta más allá de Punta de Tralca. La serenidad de lo eterno hacía un violento contraste con el calor tórrido de la siesta funeral; era el aliento sofocante y opresivo de la muerte, arrinconándonos tras las persianas de las habitaciones en penumbra.

Ambiente trágico e incomprensible. Amigos de juventud del poeta: Alfonso Bulnes, Jorge Hübner, Alone; hijos e hija del primer matrimonio; Vladimir, del segundo; Vicente Huidobro Portales; la tercera esposa; Luis Vargas Rozas, Braulio Arenas; grupos dispersos e inconexos. Había un silencio extraño. Dolor en todos; pero sufrimientos que aparecían fragmentando la atmósfera, segmentando lo que debiera haber sido el ámbito común de un solo y mismo sufrimiento. Aquel silencio *extraño* cortaba el tiempo en compartimentos invisibles y hostiles. ¡Y ese sopor del verano mortal! ¡Ese horno letal frente a los arbustos, los pastizales y el océano!

Pocos habrán intuido el espesor que rodeaba al féretro en que yacía el cuerpo de Huidobro. El féretro, el féretro solo, sólo el féretro. Me gusta esta palabra, por lo implacable de su similitud. No estaba asistido de cruz alguna, ni de cirios, ni de flores.

Mucho se escribió sobre el deceso de Huidobro. Pocos vieron con la claridad con que Hernán Díaz Arrieta sintió. En un artículo publicado en *Zig-Zag* el 23 de enero de 1948, escribió: «(...) Esa ceremonia triste, patética, rara, desolada y tan terriblemente significativa de sus funerales. Una casa en la falda de un cerro y un ataúd que parecía haber escollado en playa solitaria, entre náufragos. La sensación elemental del profundo vacío, un silencio poblado de incertidumbres, abatimiento e impotencia.

¿Qué hacer, qué decir? Nada ocurría de extraño; todo sucedía dentro de la lógica; y era el caos, se estaba delante de fragmentos antagónicos, partículas demasiado distantes de un total destrozado. Pesaban grandes ausencias, y lo que faltaba tenía mayor importancia que cuanto se podía ver (...). Luego aquel cortejo, esa marcha interminable tras un furgón hermético (...) una especie de pesadilla; como ir al otro mundo (...)».

Más no hace falta. El paisaje marino se extendía y nos constreñía como un nudo en la garganta. Lo más lejano parecía próximo, y lo más cercano, remoto.

Horror a la belleza

Cierto es que solo a gran nivel de conciencia, un hombre puede temerle a la Belleza. Mis *estupefacciones* frente a cierta música de Bach y a cierta música de Mozart han obedecido a una paralización del ánimo ante lo sublime. De ahí a sentir horror por lo Bello va un largo trecho, que no siempre se camina. De otros modos yo habría quedado imposibilitado para percibir y gozar con cosas bellas: naturales o artísticas. Es otro fenómeno el que quiero mostrar. Y tampoco es exactamente un «horror» a la belleza. Es más terminante: odio a la belleza. En la literatura, donde es normal que se exprese cuanto estado de ánimo o de conciencia quepan, Rimbaud (un largo ensayo que escribí en 1954 describe el caso) nos habla de su «método» por el cual se proponía adquirir «poderes mágicos» y conocer «misterios naturales y sobrenaturales, el cosmos, la vida, la muerte, el más allá y la Nada». El punto de partida suyo fue negar la bondad, el placer mismo, y, sobre todo, la Belleza. Dice en su última obra, donde cuenta su aventura y su fracaso (terrible): «Senté a la Belleza sobre mis rodillas y la encontré amarga. Y la injurié. Me armé contra la justicia. Huí». Y todo eso, desde los 17 a los 19 años de edad, período en que trastornó la poesía europea. Sin embargo, no queda de él influencia visible y válida. Solamente siguiendo su método de «encanallamiento» tal vez podría llegarse a la amarga situación que comunica en su confesión última.

A esta altura, únicamente ahora me es dado comenzar este artículo, porque aunque se trate de un fenómeno de barbarie, algún parentesco tiene con Rimbaud. Hablo del odio a la belleza, protagonizado por algunos, ejecutado por unos pocos.

Sin recolectar casos y casos, menciono el último que me estremeció. En un edificio al que voy a menudo, adonde concurro para visitar a una pareja amiga, me toca ver periódicamente la constante preocupación del administrador por mantener el edificio limpio y entero. Úl-

timamente se habían *embellecido* los ascensores. Sus paredes interiores habían sido recubiertas de un enchapado imitando caoba, y todo parecía como recién creado.

Los vecinos se cuchicheaban: «¡Hasta cuándo estos ascensores van a poder permanecer inmunes!».

Sí. ¿Hasta cuándo la mano, la tinta o la navaja del malhechor iba a respetar esa «belleza»? Pero que no se me diga que una superficie simple, pintada de un solo color, como son las paredes que recién han sido blanqueadas a la cal, no es «belleza». *Claro que lo es.* No se necesita tanto genio como el de un Miguel Ángel para provocar en los malhechores un odio inconcebible. Basta una simple muralla limpia, un ascensor renovado, un círculo bien trazado (formas geométricas de Dios) para desencadenar la furia fría y enconada de aquellos que no siendo capaces ni de crear una bolita de greda arremeten contra la obra de arte o contra las formas de pura razón geométrica. En el ascensor de que hablo, el acto de vandalismo tuvo dos fases. Uno de los porteros advirtió una tarde que un pequeño, casi invisible agujero, había aparecido en el enchapado de un ascensor. Al día siguiente, todos pudimos ver cómo una llaga sin sangre (una superficie horrenda, como trapecio irregular), que habiendo soliviantado y arrancado parte de la chapa, hería toda la unidad plástica del vehículo ascensor. La fealdad era, en realidad, horrenda; sonaba a escarnio; sentí yo lo que sentiría frente a un pecado contra la mano de Dios. Pues así estimo esa ofensa a la belleza; y mientras más simple sea esta, más inexplicable y merecedora de amor contemplativo es. Contra eso se rebela el malhechor. Su acto es la esencia de lo negativo. Ni siquiera una porción de «interés» por robar algo, o algún placer de venganza puede cargarse al haber de lo «positivo», por torcida que sea esa negatividad. Es pura negatividad. Es, en pequeño, pecar contra la positividad del Ser, como lo hizo Luzbel, que solo se redujo a decir *No* a toda existencia, a todo existir, a toda «afirmación»: pura y totalmente *No* al *Ser Supremo.*

Un dios legislador

No una sino muchas veces —decía Neruda a un interlocutor francés— ha sido la subjetividad puesta en el banquillo de los acusados.

Es un tema que también muchísimas veces se han puesto en la conciencia los escritores, sobre todo cuando quieren escribir *sobre algo.* De más está decir que este «sobre algo» ha significado para algunos poetas el *compromiso.* Sacándolo del reducido ámbito de la llamada literatura social, creemos que de una u otra manera el escritor se encuentra con sus propias convicciones morales que constituyen un verdadero escollo para la poesía. En ciertas ocasiones he declarado que incluso mis creencias religiosas han sido escollo. ¿Cómo así? Por la sencilla razón que la poesía —cada poema en particular— debe revivir lo que en teoría, y en extremo, es ella: una *primera mirada* y un *primer acto* de conocimiento, el que, por otra parte, se instaura por encima o marginalmente a la razón. Si es así, entonces todo «programa», por personal e íntimo que sea, aun religioso, constituye una barrera. *La poesía no puede compartir su texto con la barrera.* El propio Sartre (él hablaba de política y poesía) llegó a la conclusión (en su libro *Qué es la literatura*) que la prosa sí que estaba en condiciones de asumir «compromisos»; no así la poesía. Las razones que él da nos exigiría un espacio más grande que este para ser desarrollado. Por tanto, marcho por mi propio camino, y dejo a un lado el tantas veces discutido *arte social* (creo que siempre el arte es, en mayor o menor medida, *social;* hasta el más intimista).

Por una parte *Yo, aquí.* Por otra, el *No-Yo, allí* y allá; un *no-este.* Lo subjetivo: mi voluntad soberana y libre; y lo objetivo: aquello que se me resiste, que existe independientemente y ante lo cual no cabe sino sometimiento. O pura protesta. En esta tensión se juega la poesía. En ella está la síntesis. ¿Recuerdan los lectores la protesta del hombre subterráneo (en Dostoievski) contra la *necesariedad* horrorosa de (por ejemplo)

dos más dos igual cuatro? Es el individuo opuesto al hombre pleno que se da en la creación poética. Es el individuo viviendo un tipo de existencia hecho de un puro rechazo a la realidad, a la que no se quiere someter. No olvidemos que en este predicamento el autor ruso llegó a vejar a la ciencia, al conocimiento científico, que nada tiene que hacer con los «yo quiero», «rechazo», «no acepto», etc., de la voluntad humana. Dostoievski erigió toda una galería de hombres subterráneos, alzados contra toda ley, toda moral y toda objetividad universal o social. Ahí están sus protagonistas de la «subjetividad»: Dmitri Karamazov, Stavroguin, Raskolnikov, Svidrigailov, etc., cometiendo actos que se sustentaban en el mero querer. Eran protagonistas contra Dios. Eran ateos en práctica, negando la existencia de un Ser Supremo. ¿Y por qué tanta tenacidad en el ateísmo? Porque, como muy bien lo escribió el autor ruso, y también Nietzsche, «si Dios no existe, todo está permitido». Sartre también plantea su filosofía y su ética partiendo del punto de vista de que no hemos sido creados por una Inteligencia Suprema. Si hay Dios y hemos sido creados, tenemos en nuestro ser un código (y no solo el genético) «que nos ordena: esto puedes hacer, esto no puedes hacer, esto debes hacer». Tal situación implicaría, para los existencialistas ateos, la no existencia de nuestra libertad. El escritor francés sale del atolladero de su raciocinio, alegando que cada individuo debe crear su código y demostrar su libertad. Solo demostrando la libertad, el hombre es libre; *no lo es con anterioridad a la ejecución del «proyecto»* propio.

En forma extrema, en los *Demonios* (Dostoievski), Kirilov afirma más o menos así: «Me suicidaré, para probar que no hay Dios. Porque entonces todos los hombres sabrán que no hay Dios y no le temerán. *Y serán libres*». Sartre no es capaz de llegar, por supuesto, a la temeridad inequívoca de que la libertad se prueba suicidándose. Primero viene «el proyecto» y enseguida todo lo demás. Palabras, palabras, palabras. El ingenioso novelista francés no hizo más que patinar en el barro cuando terminaba en sus polémicas y refutaciones a los contendores con aquello de que «el hombre está condenado a ser libre». Bueno. Y si es así, ¿no prueba eso que tenemos encima a un Dios Creador y Legislador? La serpiente se ha pisado la cola.

Colores y palabras

Muchas veces me ha ocurrido encontrar gente aficionada y entendida en literatura que desea «cambiar» tal palabra, porque no les gusta. He visto, así, deshacer manuscritos propios con agregados o sustituciones léxicas. Naturalmente que si se cambia una palabra, todo el edificio se afecta. Y como en los textos literarios, donde cada palabra toma su intención y valor, ocurre igual en la pintura.

Juan Emar, aquel enigmático escritor chileno de quien fuimos amigos y a quien admiramos, quiso ser pintor. Me contaba un día en Lo Herrera (propiedad rural cercana a Nos, donde él y sus hermanas disfrutaban de un campo magnífico en cuanto a producción agrícola y belleza de sus parajes), que en París se había dedicado a pintar. Recordaba desde allá una parte del jardín de las casas del fundo, y se puso a la obra de trasladarla al lienzo.

Creyó interesante pintar la figura de un monje franciscano y ubicarlo en medio de la vegetación. Preparó un color, cuyo centro de irradiación debía ser un rojo. Sí, pero ¿cuál? Pensó que necesitaba un bermellón, un escarlata o cualquier rojo que fuera vibrante. Pero mientras más pinceladas le echaba en los hombros al pobre monje, menos se veía. Un amigo suyo, el pintor Ortiz de Zárate (que también estaba en París), al mirar el cuadro de Juan Emar, debió acercarse a muy pocos centímetros de la tela, pues el monje *no se veía.* Se dio cuenta de inmediato que estaban sobrevalorados los valores del entorno; sin embargo, el autor, después de comprar cuantas marcas de óleo había en París, Berlín, Madrid y otras ciudades, había ido haciendo de la figura monástica una especie de bajorrelieve amasado con pintura. Inútil. El monje no se veía. Juan Emar abandonó el cuadro y el arte de la pintura.

Cuenta Van Gogh que estando en París, no me acuerdo en qué sitio, discutía con otros pintores sobre el color. De lejos los vio Delacroix,

que anduvo hacia ellos. «Discutíamos sobre el color», alcanzó a decir Van Gogh. El maestro Delacroix le dijo: «Tenéis razón. Mirad esta baldosa sucia. Si yo le hubiera pedido al Veronese que me pintara una mujer rubia cuyo cuerpo fuera blanco, y le hubiera exigido que usara para pintarlo el color de esta baldosa, el Veronese habría puesto este color... y en la tela el cuerpo habría sido blanco».

Gran verdad, comprobada cientos de veces por mí, que no siendo pintor no entiendo ni un poco, *veo colores* (simples, sin mixtura alguna) en los cuadros. Y en la paleta los colores no son tan vivos y elocuentes en su irradiación como sí lo son en una buena pintura. He oído hablar de «los blancos» fabulosos de Utrillo, y en 1969, en nuestra Quinta Normal miré un cuadro suyo. Casi intenté hacer lo que hizo Matisse décadas atrás en el Louvre, yendo acompañado de, según cuenta el músico. Admiraban un cuadro de Rembrandt. Matisse hablaba poco. De pronto sacó del bolsillo un pañuelo muy blanco, y precipitadamente se acercó al óleo, diciendo con exaltación: «¿Cuál es blanco: este pañuelo o el blanco del cuadro? Ni siquiera la ausencia de color no existe, sino solo el *blanco,* o cada *blanco* y todos los *blancos*».

También las palabras en el diccionario tienen un *valor* determinado, pero estático de mediana fuerza. Solamente puestas en acción junto a otras palabras tomarán su valor: un valor determinado, diferente y distinto a la palabra inerte del diccionario. En poesía también existe el *blanco,* uno o más *blancos, ¡todos los blancos!*

Paolo y Francesca

No, no es posible pensar que Paolo y Francesca vayan arrastrados por vientos infernales a la vez que sigan sintiendo el amor con que cada uno ama al otro, y que, ya lo quieran o no, uno recibe del otro. Pues, como dice el mismo Dante, «Amor obliga a amar al que es amado». Y como escribe enseguida —aquí, pese a la belleza del terceto, ya no estamos de acuerdo—, Francesca habla así:

> Me arrastra a él con un placer tan fuerte
> Que como ves aún no me ha dejado.

No. En el mismísimo infierno no puede haber una condena que permita repetir, igual que en la tierra, el sentimiento que hizo tan embriagadoramente felices a los amantes. Yo veo aquí, en este pasaje desesperado del poema, que el recuerdo de la pasada embriaguez amorosa es la peor infelicidad que se puede infligir a los que ya no disfrutan de aquella. La propia Francesca nos confirma al decir: «No hay mayor dolor que acordarse del tiempo de la ventura cuando se está en la miseria». Y en la miseria ellos están consumiéndose. No es la energía virtual del pasado amor el que los impulsa de un punto a otro en eterna insatisfacción. Porque mal puede reconfortarlos, y mucho menos permitirles placer, el sentir que ya no tienen ni placer ni deseo, por mucho que ella lo proclame. ¡Cuánto amarían el poder tener siquiera deseos de placer! Nada de eso. El recuerdo de la felicidad pasada es de tan escaso grado de realidad, que es como una sombra de deseo; ni eso; es como querer desear sentir deseo; qué digo: una mera idea del deseo; menos: una idea hueca, unos labios vacíos. En algún libro refiriéndose a «la imagen», Edmond Husserl habla de «saberes vacíos». Así es este rememorar la felicidad del placer amoroso —que Francesca quiere convertir en «placer fuerte»—: es un pensar, un saber vacío.

Ellos se enamoraron uno del otro, y en su pasión, cuando vivían en la tierra, llegaron a atraerse la muerte; amaron, también en gran medida, suponemos, al Amor mismo, y a la felicidad que dimana. Y ahora, allí en el Infierno, apenas logran decir la palabra Amor —¿qué es el amor?—, quieren conjugar el amar —¿qué es amar?—; dice ella que todavía él la «arrastra con un placer tan fuerte»... pero, ¿no son los vientos infernales los que la arrastran? ¿No son, acaso, impulsos impuestos?

En realidad, ellos van «juntos como dos palomas acuciadas» (por los vientos abismales). Su movimiento es ajeno, a pesar que se parece mucho a una búsqueda personal en su aspecto exterior. Van volando en rápidos e imprevistos giros, como pareciendo que buscan algo, y antes de cumplir su curva se desisten y parten en nuevo vuelo; de un lugar a otro en dislocada concurrencia; y ningún punto parece ni satisfacerles ni frenarlos; no hay en ellos deseo alguno que satisfacer. No tienen cuerpo para el deseo. Solo sus conciencias les están representando que hubo pasión, pasión para amarse y felicidad por estarse amando... y nada de eso se puede más repetir, porque ahora no están vivos como antes. Sus cuerpos son un dibujo (como un dibujo de Giotto), cuya línea no encierra substancia alguna; línea bella; pero la línea pura no regocija a cuerpos vivos, por espectrales que sean. Allí el cuerpo no es de carne y hueso; es pura forma; y la pasión necesita más que forma. No la forma hueca; tampoco la pasión vacía. No el espectro bello e inteligente. Enamorarse es más que tener la forma del amor; y también es más que sentir el solo impulso. Enamorarse estando vivos, y de seres vivos, no solo es posible; es el único enamoramiento factible. Pero enamorarse del Amor mismo, ya es cosa difícil. En el ámbito donde ya no se tiene cuerpo ni sentidos, donde ya no hay sino intelecto, solo está permitido el gozo de inteligir. Y Paolo, ya lo estamos viendo, claro está que algo, un poco, intelige: y este inteligir es como la fórmula siguiente: «ella y yo somos bellos. Tuvimos amor. Ahora no sabemos sino que este tener no es ahora. Volamos arrastrados por vientos infernales, impulsos ajenos» (estas palabras y sus correspondientes conceptos no están de ninguna manera sugeridos por Dante).

Impotente arrebato, desasosiego atroz y lacerante vuelo. Paolo y Francesca: ¡qué engaño de infierno!

Inocencia poética y paraíso perdido

Solamente mucho después de abocarme a una pesquisa ética en la obra de Rimbaud, no sé por qué coyuntura circunstancial, releyendo a Rilke, di con la idea de poner frente a frente a uno y otro poeta.

La temprana deserción del joven francés constituyó lo que los críticos estimaron «un caso». Los estudios, que desde hace ya cien años se le han dedicado, proliferan en las más diversas e intencionadas tesis. Surrealistas, ocultistas, católicos, se disputan todavía su gloria. De los diez o más ensayos que conozco, entre cerca de cuatrocientos, ninguno me satisfizo; de todos modos, es el de Jacques Riviére el más hermoso. A la fecha del centenario del poeta (1954) desarrollé mi propia tesis.

Gozando a pleno pulmón de la dicha de la Vida, Rimbaud fue tentado por la fruta del «conocimiento». El precio para adquirirlo fue una vía de desorden sensorial y moral, una rebelión ética. Finalmente, torturado por las negras visiones de tal tipo de «sabiduría». (*La terreur venait*... escribe en una de sus últimas páginas conocidas), se retracta y parte a Abisinia a los más prosaicos trabajos de comercio. Aún no cumplía los 19 años. Desde ese momento, hasta su muerte, ni un solo verso. Ni siquiera alusión alguna a la literatura. «Se amputó vivo de la poesía», comentó Mallarmé.

Con el examen de sus dos «Cartas del vidente» (una escrita a Georges Izambard y la otra a Paul Demeny) y su último libro *Una estación en el infierno*, tenemos el itinerario, claramente dibujado, de su aventura espiritual, comenzada a partir de su «método» y desahuciada con las más explícitas palabras de retorno al cristianismo —al que creyó, no sin fundamento, haber faltado—. Son aquellos documentos los que me proporcionaron la pista. Parece increíble cómo los propios escritores católicos que estudiaron «el caso Rimbaud» se encubrieron la verdad por intentar ensayos de discutible valor esteticista.

En la principal «Cartas del vidente» (la más detallada, que es la segunda), declara Rimbaud su propósito de llevar la poesía a un fin cognoscitivo. «Yo digo que hay que ser *vidente,* hacerse *vidente*». ¿Cómo? «El poeta se hace *vidente* gracias a un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos»... en fin, un descarrilamiento voluntario para modificar la conciencia, tanto la intelectiva como la moral («Ahora me encanallo lo mejor posible»), conducta que exige la renuncia casi ascética a todo bien, a toda felicidad; aun a todo placer. «Los sufrimientos son enormes (...) Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura (...) hasta llegar a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito —y el Supremo Sabio—, pues llega a lo *desconocido*».

Con suma franqueza y abrupta síntesis comienza en *Una estación en el infierno* a narrarnos su aventura: «Otrora, si bien recuerdo, mi vida era un festín, donde se abrían todos los corazones y todos los vinos corrían». Es decir: comunión amorosa e inocente, y dionisíaco goce de los sentidos. (El vino es la cifra de su primigenia existencia solar). Enseguida, en el umbral de su ascesis del mal, «senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié».

La disensión está producida y el poeta se enrola en su «método», por el cual pretende «develar todos los misterios: misterios religiosos o naturales, muerte, nacimiento, futuro, pasado, cosmogonía, la nada (...) hasta adquirir poderes sobrenaturales». La tentación de la sabiduría se confunde con la magia. Quiere *saber,* pero no desinteresadamente, sino para llegar a trastrocar la creación divina, utilizando leyes ocultas. «Oh, odio, oh, desgracia, oh, hechiceras: a vosotros confié mi tesoro».

Su obra poética, sin embargo, no acusa una metamorfosis tan radical; si bien, comparando sus primeras *Poesías* con las siguientes *Iluminaciones*, se torna algo artificiosa y aparecen en ella distorsiones perceptuales y cierta atmósfera enrarecida. Su poesía conserva —y hasta hace más patente— aquel formidable soplo de inocencia, de contacto directo con la felicidad. La vida se da en radiantes imágenes instantáneas, voluptuosas siempre, expresivas de un *presente* puro, sin residuo ni expectación. Como podría haber ocurrido luego de su praxis programática, de ninguna manera nos encontramos frente a una poesía *negra.* Decididamente, el método de vida para trastornar

su conciencia y abrirse las puertas del Infierno no alteró su angelidad; solamente cubrió al poeta de turbios sueños y tortuosos remordimientos.

En este punto de nuestras reflexiones aparece en nuestra consideración un poeta de naturaleza tajantemente opuesta: Rainer María Rilke. He aquí una *poesía caída.*

Si Rimbaud es arquetipo de hombre de antes del Pecado Original, Rilke lo es de después de la expulsión. Me atrevería a aseverar que dos tendencias raigales de la lírica universal podrían ejemplificarse cumplidamente con las obras de ambos autores. La poesía de Rilke es «de conocimiento». Leerlo es gozar con el inteligir; pero, a la vez, asistir a la dolorosa operación de rescate, una *reconstitución de escena* de la Vida perdida. Preguntémonos: ¿se puede reconstituir la Vida *explicándola*? Y, por otra parte: ¿necesita explicación un beso para el que lo goza plenamente? Para el que lo ha perdido, la explicación se vuelve imprescindible. El porqué, el cómo, el dónde y el cuándo de aquella desvanecida felicidad semejan recobrar para nosotros aunque sea una sombra del misterio gozoso. La estructura retórica y sintáctica de la poesía rilkeana muestra con claridad su sentido casi sin necesidad de atender al contenido conceptual. Antes que se nos olvide, anotemos algo de suma importancia: la Felicidad está ausente. De ello se derivan algunas consecuencias: no hay arrebato, hay tiempo. Kirilov, en los *Demonios*, de Dostoievski, informa a Stavroguin sobre algunas de sus conclusiones metafísicas. Entre ellas hay una idea extraordinaria: una vez que seamos felices, el tiempo se termina. «¿Dónde lo guardarán?» —«En ninguna parte. No es un objeto». —«¿Qué harán con él?». —«No hará falta».

La poesía de Rilke —reconstitución crepuscular, dorada por aquella grandeza propia del otoño, cuando,

> caen las hojas, todo cae.
> Y hay una mano inmensa que sostiene ese caer.

—es todo lo opuesto a las imágenes instantáneas con las que Rimbaud nos arroba y transporta. En Rilke, en lugar de síntesis breves y contactos de éxtasis, escenas prolongadas, compuestas de complicadas situaciones y circunstancias; rodeos minuciosos y morosos; análisis pormenorizados.

Una larga recapitulación presuntiva; tanteos aproximativos y rectificaciones sucesivas. Hasta el tiempo fáctico que ambos autores —el francés y el checo— ocupan para escribir es decidor. Poco más de 3 años, para toda su obra, el primero; 10 años para las diez *Elegías de Duino*, Rilke.

La vivencia *inmediata* que revela la poesía de Rimbaud y la índole de recapitulación que caracteriza a la obra rilkeana nos indican otras clases de consideraciones. El «ángel salvaje» va de una imagen a otra, de un beso a otro beso, de un aire a otro aire. No tiene pasado. El gozo embriagador lo impulsa sin tregua, a vivir y vivir (y no digamos «a vivir más», ya que supondría caducidad y, tal vez, necesidad de memoria). Rilke, en cambio, se vuelve al pasado. Fuera de este no encuentra vida. Y si la hemos perdido, habrá que rehacer el camino, para irla recogiendo partícula a partícula. Rimbaud es un ángel recién nacido. Rilke es el hombre hace mucho tiempo muerto. La muerte, en realidad, ocupa sus reflexiones más lúcidas. Si algo se ha perdido, si algo ha fenecido, hay que resucitarlo, y para este fin el poeta busca la conciliación entre pasado y futuro, entre vida y muerte. Esta, lejos de ser para él un anonadamiento definitivo, resulta una condición de nuestra existencia. En una carta a Witold von Hulewicz, le dice Rilke: «En las *Elegías* la afirmación de la vida y la de la muerte se revelan como una sola (...) La muerte es el *lado de la vida* que no se encuentra vuelto hacia nosotros y que nosotros no iluminamos; es preciso que tratemos de realizar la mayor conciencia de nuestro existir, que se halla en los dos ilimitados dominios y se nutre inagotablemente de ambos (...) No hay un más allá ni un más acá, sino la gran unidad»...

Aunque no trato aquí de comparar *in toto* a uno y otro poeta, siento un deber señalar el pensamiento que estimo central en Rilke: de otro modo corremos el riesgo de aparecer disminuyéndolo frente a Rimbaud. El autor de las *Elegías de Duino* postula como misión fundamental del hombre la de convertir, con su conciencia, todo lo visible en invisible: esto es, en imperecedero. El prolongado trato, amor y convivencia con el paisaje, las casas y las cosas, los objetos y las imágenes, profundamente acariciados en una fidelidad incansable de la memoria, hace el trabajo secreto de ir acumulando, como abejas en un panal, la invisible eternidad de lo que, sin nosotros, sería perecedero.

¡Qué lejos estamos de Rimbaud! El calificativo que le diera Claudel, de «ángel salvaje», le conviene cabalmente en sus dos términos.

Nada de ahorros para después. Y, también: «¡Atrás los recuerdos inmundos!». Él vive en presente e ignora todo caducar. *Elle est retrouvée! / Quoi? L'Eternité.* No hay previsión, ni la imagen requiere de explicación alguna. Lo bello tampoco la necesita. ¿Y la felicidad? ¡Nunca!

Solo como una tentación del Mal puede entenderse que Rimbaud cediera a la fascinación del sufrimiento (...«hasta llegar a ser el gran enfermo»), del odio (...«el gran criminal»), de la soledad (...«el gran maldito»), de la ciencia (...«y el supremo Sabio»), siendo que disfrutaba plenamente de todo. Gozaba del vértigo infinito de la curva. Rilke, perdida esta, intenta reconstituirla mediante un trazado prolijo de un infinito número de rectas que simbolizarían, en esta nomenclatura metafórica que estamos empleando, el trabajo minucioso de una inteligencia que analiza exhaustivamente sin alcanzar jamás a aprehender el todo por la división sin fin de un cuerpo amado: la creación de Dios. Pero la dicha imponderable de la curva es inasible, no admite pausa, ni esquinas, ni silencios, no acepta fraccionamiento ni reflexión. No se vuelve a mirar atrás ni a analizar el movimiento. Por mucho que se aproxime el cálculo para establecer la superficie de un cuadrado que corresponda a la de un círculo, el valor de *Pi* no es sino una desesperada ilusión. Mientras que en posesión de la felicidad el hombre no quiere ni puede aplicar su conciencia sobre sí mismo, apenas ha desobedecido el mandato divino se rompe en su unidad original, cayendo, *ipso facto*, fuera del campo del amor y la vida. Expulsado de la voluptuosidad directa del Paraíso, no atinará más que a consolarse en el saber. Perplejo, quedará preguntándose peldaño a peldaño: ¿Por qué? ¿Por qué?, durante toda la Historia.

Como notación de las actitudes de Rimbaud y de Rilke, es útil recordar lo que Picasso dijo una vez; «Hay pintores que gracias a su inteligencia hacen del sol una mancha amarilla. Yo prefiero hacer de una mancha amarilla un sol». En esta capa de nuestra meditación, sería válida la ecuación siguiente: Rilke: la sabiduría, la mancha amarilla. Rimbaud: la vida, el sol.

Sin embargo, esta conclusión es parcial. En lo que toca a Rilke, lo limita a una sola fase de lo que es, además, únicamente el primer movimiento. En una perspectiva más profunda nos dice: Aquella provisión de eternidad que prescribe y efectúa Rilke es más que la pura labor recolectora: hace también de anamnesis, como el examen en la

Confesión. Se recuerda para olvidar. Se viste para desnudarse. Con la grandeza del otoño, el poeta se despoja hoja a hoja en su áurea hora penitencial. Como siguiendo a San Pablo, se sale para entrar, se vacía para ser llenado, se desnuda para ser vestido, y se pierde para ser ganado. Una vez cumplidas las operaciones místicas, se recibirá otra vez el don de la primera desnudez plenaria. La elegía conduce a la gloria. En esta, junto con el Hombre, la Creación entera ingresa a la resurrección:

Dinos, Tierra; ¿es tu destino renacer
en nosotros invisible?
¿No es tu sueño ser alguna vez invisible?
La Tierra... ¡invisible!

Índice onomástico

Índice



Desde el puerto de Valparaíso zarpan estos libros editados por la Universidad de Valparaíso, como gesto esencial de su misión de Universidad Pública. Encuadernados con costura a la vista, como homenaje y rescate del noble oficio de hacer libros. Y estos libros navegan a lo abierto, horizonte de toda poesía y pensamiento.

C O L O F Ó N

Este libro ha sido editado por la Editorial UV de la Universidad de Valparaíso. Fue impreso en los talleres de Ograma Impresores. En el interior se utilizó la fuente Libre Baskerville –ocupado en sus variantes regular, bold e italic– sobre papel bond ahuesado 80 gramos. La portada fue impresa en papel Nettuno hilado de 215 gramos. La encuadernación usada es con costura a la vista y se utilizó hilo de color turquesa. El grabado de la última página fue realizado por Cristián Olivos. Acabóse de imprimir el día 27 de octubre de dos mil trece.



Este es un libro de ensayos de un poeta enamorado de la verdad, pero sobre todo de la belleza. Estos breves textos —publicados en el diario *El Mercurio* entre 1976 y 1983— son como música de cámara del pensamiento. Eduardo Anguita, Premio Nacional de Literatura, uno de los más grandes poetas metafísicos de Hispanoamérica, aborda aquí los temas y las preguntas que lo obsesionaban como pensador y poeta: el amor, la identidad, el tiempo, el misterio del lenguaje. Este libro participa de ese "gran estilo" que George Steiner considera inseparable de la filosofía desde sus comienzos. El rigor y la pasión de Anguita van de la mano y conducen al lector a las puertas del asombro, origen de todo pens

BIBLIOTECA



